

RUDOLF LOUIS

ANTON BRUCKNER.



Anton Bruckner in seinen letzten Lebensjahren.



Anton Bruckner um die Mitte der 80er Jahre.
(Franz Hanfstaengls Kunstverlag in München.)

ANTON BRUCKNER

VON

RUDOLF LOUIS



MÜNCHEN UND LEIPZIG
BEI GEORG MÜLLER
1905.

Vorwort.

Anton Bruckner hat noch zu Lebzeiten einen seiner treuesten Jünger, August Göllerich in Linz, zu seinem künftigen Biographen bestimmt. Seit vielen Jahren sammelt und arbeitet dieser an einer großangelegten Lebensbeschreibung, die, wie er mir selbst mitzuteilen so freundlich war, zwei starke Bände umfassen wird. Göllerichs monumentalem Werke, dessen Erscheinen hoffentlich bald zu erwarten ist, will meine kleine Arbeit in keinerlei Weise Konkurrenz machen. Schon deshalb beschränkte ich mich von allem Anfang darauf, das zur Stunde vorliegende und allgemein zugängliche biographische Material einheitlich zusammenzufassen, ohne daß ich es darauf angelegt hätte, dasselbe allseitig durch eigene Studien und Forschungen zu ergänzen. Nur wo dieses Material zu empfindliche Lücken aufwies — wie z. B. bei der Jugendgeschichte des Meisters — und wo die Würdigung seines Schaffens in Betracht kam, bin ich auf primäre Quellen (persönliche Erkundigungen, Zeitungsberichte und -Kritiken) zurückgegangen.

Was ich anstrebte, war nicht sowohl ein Lebens- als vielmehr ein Charakterbild des großen Symphonikers zu geben, dem das eigentlich und im engeren Sinne des Wortes Biographische nur als haltender

Rahmen und grundierende Folie dienen sollte. Kaum bei einem zweiten Musiker der neueren Zeit ist der Künstler so unabtrennbar eng mit dem Menschen verknüpft, ist das Kunstwerk ein so treues und ehrliches Spiegelbild der menschlichen Individualität seines Schöpfers, wie bei Bruckner. Deshalb durfte man mit einigem Fuge sagen, daß nur, wer den Meister persönlich gekannt habe, imstande sei, sein Schaffen ganz zu verstehen und gerecht zu beurteilen. Jedenfalls trägt eine intimere Kenntnis des Charakters bei Bruckner mehr zur Würdigung des Komponisten bei, als dies von irgend einem anderen unserer großen Tondichter gesagt werden kann. Darum glaubte ich auch, auf diesen Teil meiner Aufgabe den Hauptnachdruck legen zu sollen.

Wer die erste umfangreichere Arbeit über einen denkwürdigen Menschen verfaßt, riskiert alle die Gefahren, denen im Kriege die *enfants perdus* der äußersten Vorhut ausgesetzt sind, ohne aber auch immer den Ruhm und die Ehre zu erwerben, die man diesen billigerweise zuerkennt. Jedem späteren Bearbeiter des gleichen Themas wird es verhältnismäßig leicht, seinem Vorgänger Fehler und Irrtümer nachzuweisen, wobei es nur wünschenswert wäre, daß er sich immer auch ebenso erkenntlich zeigte für das, was er jenem verdankt, wie er in der Regel empfindlich ist für die einem ersten Versuche fast unvermeidlich anhaftenden Mängel und Schwächen. Möge man bei der Beurteilung dieses Büchleins wenigstens nicht ganz außer Acht lassen, daß es (abgesehen von Brunners kleiner Broschüre) das erste ist, das Bruckner monographisch zu behandeln unternimmt.

Schließlich habe ich an dieser Stelle noch meinen herzlichsten Dank auszusprechen allen denen, die mich

bei meiner Arbeit in so freundlicher Weise unterstützt haben. Solcher Dank gebührt in erster Linie dem hochwürdigen Chorherrn und Stiftsorganisten Franz Müller in St. Florian, dessen liebenswürdiges Entgegenkommen ich nicht genug rühmen kann, sodann den Herren Musikdirektor August Göllerich in Linz, Friedrich Klose in Karlsruhe, Professor Henri Lichtenberger in Nancy und Ferdinand Löwe in Wien, endlich aber auch den Herren Verlegern der Bruckner'schen Werke, die mir ihre Verlagsartikel in gütiger Weise zur Verfügung stellten.

München, im Oktober 1904.

Rudolf Louis.

Inhalt.



Bruckners Geburtshaus in Ansfelden (Oberösterreich).

In der Heimat.

Anton Josef Bruckner wurde am 4. September 1824 zu Ansfelden[1]) geboren, einem freundlichen, zwei Wegstunden südlich von Linz im Traunkreise des Landes Oberösterreich gelegenen Dorfe, das damals kaum 1000 Einwohner zählen mochte. Daß hier im August des Jahres 1626 während des zweiten österreichischen Bauernkrieges der kaiserliche Oberst Löbl den Bauern eine entscheidende Niederlage beibrachte, und daß in der Nähe auf dem Ritzelmayergute zu Berg die oberösterreichische Landesackerbauschule sich befindet, das ist das einzige, was Historie und Landeskunde Merkwürdiges von dem Geburtsorte unseres Meisters zu berichten wissen. Aber es ist eine liebliche und gesegnete Gegend, dieser „Weizenboden von St. Florian", der sich südöstlich von der Landeshauptstadt zwischen Traun und Enns erstreckt, berühmt wegen seiner Fruchtbarkeit und seiner uralten bäuerlichen Kultur.

---

[1]) Die Etymologie des Ortsnamens verrät die Form Almsvelde, die eine vom 1. September 1248 datierte Urkunde aufweist, in der Bischof Rudiger von Passau dem Kloster St. Florian die Pfarrkirche Ansfelden verleiht. Abgedruckt bei Jodok Stülz, Geschichte des regulierten Chorherrn-Stifts St. Florian. Ein Beitrag zur Geschichte des Landes Österreich ob der Enns. Linz 1835. S. 320 f.

Väterlicherseits stammt Bruckner aus einem Schullehrergeschlecht: von seinen beiden Vornamen ist der erste das Erbteil vom Vater, der zweite das vom Großvater, die beide dem Lehrstande angehörten. Die Mutter Therese war die Tochter des Wirts und Amtsverwalters Ferdinand Helm in Neuzeug bei Steyr. Sie schenkte ihrem Manne ein volles Dutzend Kinder, von denen zwei unseren Anton, den Erstgeborenen, überlebt haben.

Mehr noch als heute war es damals in katholischen Landen schon des Kirchendienstes wegen erforderlich, daß der Schullehrer auch ein tüchtiger Musiker sei. So konnte der junge Bruckner bereits im Vaterhause eine für die allerersten Anfänge genügende musikalische Unterweisung finden. Aber sei es, daß sich schon früh ein außergewöhnliches Talent bei ihm bemerkbar machte, das auch besondere Pflege und Ausbildung zu erfordern schien, sei es, daß eine bloße Zufallsschickung es so glücklich fügte: mit elf Jahren kam der Knabe unter die Hände eines Mannes, der dem Vater als Musiker ohne Zweifel bedeutend überlegen war. Der „Vetter" Joh. B. Weiß, der Sohn einer Schwester von Bruckners Vater, Lehrer in Hörsching, einem wenige Stunden südwestlich von Linz gelegenen Pfarrdorfe, nahm im Jahre 1835 den kleinen Anton zu sich und behielt ihn, wie es scheint, bis zu seinem Eintritt unter die Sängerknaben des Stiftes St. Florian. Dieser Weiß, der auch Bruckners Firmpate war, leistete auf dem Gebiete der Tonkunst über den gewöhnlichen Durchschnitt weit Hervorragendes. Selbst als Komponist hat er sich betätigt.[1]) Bei ihm lernte unser Meister, wie

[1]) Ein Requiem seiner Komposition gab der Hörschinger Pfarrer Ernst Lanninger heraus.

er selbst später bestätigte, „die ersten Anfänge zur Orgel".[1])

Am 7. Juni 1837 stirbt Bruckners Vater. Die Mutter übersiedelt sechs Wochen nach dem Tode ihres Mannes nach Ebelsberg, einem etwa fünfviertel Stunden nördlich von St. Florian gelegenen Marktflecken, und bald danach (Ende Juli) wird Anton als Sängerknabe in das altberühmte Augustiner-Chorherrenstift aufgenommen.

Das Unterkommen in St. Florian bedeutete nicht nur für Bruckners ferneren musikalischen Bildungsgang einen so unschätzbaren Glücksfall, auch mit seinem späteren Leben ist das ehrwürdige Stift so eng verknüpft geblieben, daß es angebracht erscheinen mag, die Stätte etwas näher zu betrachten, die unseres Meisters Heimat für die nächsten Jahre wurde, die ihm in der Folge dann den ersten seinen Fähigkeiten und seiner Bedeutung einigermaßen entsprechenden Wirkungskreis bieten sollte, und zu der er zu zeitweiligem Aufenthalt so oft und so gern zurückkehrte, als sein Name schon längst über die engeren Grenzen des Vaterlandes hinausgedrungen war.

„Das Stift St. Florian liegt eine halbe Stunde von der Poststraße zwischen Enns und Linz in einem schönen und fruchtbaren, durch sanfte, waldbekränzte Anhöhen gebildeten Tale, das sich gegen Osten öffnet und welches ein Bach, die Ipf — *Ypha* — in trägem Laufe durchfließt. Auf einer Terrasse der nördlichen Hügelreihe erhebt sich das Stiftsgebäude, zu dessen Füßen der Markt gleichen Namens sich hinzieht.

Das Gebäude selbst, welches keine Spur des Alter-

---

[1]) Brief Anton Bruckners an Pfarrer Lanninger vom Dezember 1895.

tums mehr an sich trägt, bildet ein längliches Viereck, das einen großen und zwei kleinere Höfe umschließt. Auf der östlichen Seite befinden sich die Wohnungen der Chorherren, die Bibliothek und die Bildergalerie; auf der südlichen ein Speisezimmer, der große Saal und die Prälatur; auf der westlichen, in deren Mitte der Haupteingang, die Gastzimmer, die sogenannten Kaiserzimmer und die Kirche; auf der nördlichen endlich die Kirche nach ihrer Länge."[1])

St. Florianus, der Namenspatron des Stiftes, war nach der Legende ein angesehener römischer Beamter und Kriegsmann gewesen, der zu Beginn des vierten christlichen Jahrhunderts in Laureacum (Lorch bei Enns) während der Christenverfolgung unter den Kaisern Diocletian und Maximian in den Fluten der Enns den Martyrertod erlitten[2]), und dessen Leichnam von einer frommen Frau, namens Valeria, aufgefunden und an der Stätte beerdigt wurde, wo jetzt das Kloster St. Florian steht. Die schon früh entstandene Kirche und klösterliche Ansiedlung übergab Bischof Altmann von Passau im Jahre 1071 Chorherren, die nach der Regel des heiligen Augustin lebten. Die Stiftskirche, unter der sich noch Überreste einer alten, aus dem vierten Jahrhundert stammenden Krypta befinden, ist ein Werk des italienischen Barock. Sie wurde 1689—1700 von Carlo Carlone aus Mailand erbaut, dessen Bruder Bartolomeo sie mit schönen Stukkaturarbeiten ausschmückte. Den bemerkenswerten Hochalter ziert eine Himmelfahrt Mariä von der Hand des Josef Ghezzi aus Rom. Die Decken der

---

1) J. Stülz a. a. O. S. 1.

2) Nach anderer Angabe war der Heilige um 190 in Niederösterreich geboren und 230 einer Christenverfolgung unter dem Statthalter Aquilin zum Opfer gefallen.

Kirche und der Sakristeien tragen Freskomalereien von Anton Gumpp und Martin Steidl aus München. Die prächtige Kanzel ist aus glänzend schwarzem Lilienfelder Marmor. Das große Stiftsgebäude mit seiner schönen Façade erstand 1686—1707. Die Bauleitung hatte zuerst Carlo Carlone, später der Baumeister Jakob Prandtauer aus St. Pölten bei Wien. Als besonders bemerkenswert werden genannt die Prälatur, die Kaiserzimmer, die Zimmer des Prinzen Eugen von Savoyen mit ihren herrlichen Gobelins und der große Marmorsaal mit dem von Bartolomeo Altomonte ausgemalten Plafond.

Das Stift besitzt die größte Bibliothek in Oberösterreich. Sie zählt über 70000 Bände, viele kostbare Handschriften und ist namentlich reich an Werken der deutschen Literatur und Geschichte. Außerdem gibt es in Sankt Florian eine ansehnliche Gemäldegalerie und Sammlungen von Kupferstichen, Münzen und naturwissenschaftlichen Gegenständen.[1])

So groß man den Einfluß dieser zugleich ehrwürdigen und prunkvollen Umgebung auf den empfänglichen Sinn des heranwachsenden Knaben Bruckner auch anschlagen mag — und ich glaube, daß man allen Grund hat, die Nachwirkung dieser, wenn auch noch so unbewußt aufgenommenen Jugendeindrücke als einen wesentlich mitbestimmenden Faktor der Geistes- und Gefühlsentwicklung des Meisters einzuschätzen — einen Schatz barg St. Florian, der wichtiger für ihn werden sollte, als alle architektonische und dekorative Pracht der Kirchen- und Stiftsgebäude, wichtiger als alle Malereien und Schildereien von wel-

---

[1]) Ludwig Edlbacher, Landeskunde von Oberösterreich. 2. Aufl. Wien 1883. S. 513 f.

scher und deutscher Künstlerhand, wichtiger als alle Kostbarkeiten der Bibliothek, wie der anderen wissenschaftlichen und Kunstsammlungen: es war die hochberühmte, herrliche Orgel, das Instrument, an dem Bruckners Genius zuerst als einem seiner würdigen Ausdrucksmedium die himmelanstrebenden Schwingen erproben durfte, und dem es wohl in erster Linie zuzuschreiben ist, daß gerade die Ton- und Klangwelt der Orgel die vornehmste Inspirationsquelle für seine tonkünstlerische Muse werden sollte.

Franz Krismann[1]), ein oberösterreichischer Priester, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weithin berühmt durch die großartige Anlage und klangvolle Registrierung der von ihm erbauten Orgeln, hatte das St. Florianer Werk, das als die größte seiner jetzt noch bestehenden Schöpfungen gilt, im Jahre 1771 erstellt. Auftraggeber war Matthäus II. Gogl, der 46. Propst von St. Florian (1766—1777). Dieser hatte in Rom studiert. „Aus Italien brachte er eine große Liebhaberei für die Kunst mit sich, und da ihm seine Vorfahren nichts mehr zu bauen übrig gelassen hatten, wobei er seine Neigung hätte entsprechend befriedigen können, so verfiel er auf den Gedanken, die Kirche mit einer großen Orgel zu bereichern, welche in vielstimmigen Akkorden seinen Namen den künftigen Mitgliedern des Stiftes ins Gedächtnis zurückrufen sollte. Sie kam beiläufig um das Jahr 1771 zustande, wenigstens größtenteils. Die Beschränktheit des damaligen Dechants legte dem Propste so viele Schwierigkeiten

[1]) Franz Xaver Krismann (Griesmann, Chrismann) starb am 20. Mai 1795 während des Baues einer Orgel in Rottenmann (Steiermark). Riemann (Musiklexikon 5. Aufl. s. v. Krismann) gibt für die Orgel zu St. Florian an: 78 Stimmen, 4 Manuale, mit 4 32 Fuss-Stimmen, davon eine im Prospekt.

in den Weg, daß er endlich, der Sache überdrüssig, den Orgelbauer Krismann entließ und alle auf diesen Bau bezüglichen Schriften ins Feuer warf. Das Werk fiel später in ungeschickte Hände und erreichte nicht mehr jenen Grad der Vollkommenheit, welchen ihm Propst Matthäus und Krismann zugedacht. Ungeachtet dieser ungünstigen Umstände behauptet nach dem Urteile weitgereister, kompetenter Kenner diese Orgel unter den ausgezeichnetsten Werken einen der ersten Plätze."[1]) Ihren definitiven Ausbau erhielt sie dann durch den bekannten Mauracher aus Salzburg, der sie restaurierte und vollendete und die Zahl der Register auf 59 Zug- und 74 klingende Register brachte.[2])

Die Anzahl der Stiftsangehörigen belief sich im Jahre 1835, also ungefähr um die Zeit, da Bruckner als Sängerknabe eintrat, auf 92, von denen 56 die Seelsorge auf den 33 Patronatspfarreien besorgten und sieben als Offiziale den einzelnen Zweigen des Stiftsverwaltung vorstanden, während die anderen teils am Gymnasium und Lyceum zu Linz als Professoren angestellt waren — einer auch als Archivar am k. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv zu Wien — teils noch dem Studium der Theologie oblagen oder im Noviziat sich befanden. Propst war damals (seit 1823) Michael Arneth (1771—1854), ein Bruder des berühmten Altertumsforschers Josef Ritter von Arneth, wie ja auch in St. Florian selbst die Geschichtsforschung neben der Landwirtschaft stets einer besonders regen und eifrigen Pflege sich erfreute.

Zunächst hatte der junge Bruckner mit den geistlichen Insassen des Stifts freilich noch nicht allzu

---

[1]) Stülz a. a. O. S. 181.

[2]) Edlbacher a. a. O. S. 514.

viel direkte Berührung. Sein unmittelbarer Vorgesetzter war der Schulleiter Michael Bogner, bei dem die Sängerknaben damals wohnten, und von dem sie auch beaufsichtigt, verköstigt und unterrichtet wurden. Von ihm erhielt Bruckner die erste Unterweisung im Generalbaß. Desgleichen waren seine übrigen musikalischen Lehrer keine Chorherren. Der damalige Stiftsorganist Kattinger, wie auch der Regens chori Schäffler waren Stiftsbeamte. Der erstere wird als Bruckners Lehrer im Orgel- und Klavierspiel, genannt, während er im Gesang und Violinspiel (nach Brunner auch im Klavier) von einem gewissen Gruber[1]), einem Schüler des berühmten Beethoven-Quartettisten Schuppanzigh, unterrichtet wurde. Außer der gewöhnlichen Volksschulbildung jener Zeit empfing Bruckner in St. Florian noch die Vorbereitung zum Besuch des Präparandenkurses. Denn wie schon der Vater und Großvater sollte auch er Schullehrer werden.

Wenn nun diese spezielle Ausbildung zum Lehrer den jungen Musiker auch wesentlich über das Niveau der damaligen Elementarschule hinaushob, so darf man sich doch nicht allzu viel darunter vorstellen. Die österreichische Volksschule war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Hauptsache auf der Entwickelungsstufe stehen geblieben, auf die ihre Begründerin, die Kaiserin Maria Theresia, sie gebracht hatte. Zwar deren Sohn, Kaiser Josef II., setzte die ersprießliche Tätigkeit im Sinne der Mutter noch fort; aber nach ihm geschah wenig für die allgemeine Volksbildung, bis mit den beiden Reichsgesetzen vom 25. Mai

---

[1]) Nicht zu verwechseln mit dem bedeutend jüngeren Josef Gruber (geb. 1855), einem Schüler Bruckners, der von 1878—1904 Stiftsorganist in St. Florian war und sich als Kirchenkomponist bekannt gemacht hat.

1868 und dem Reichsvolksschulgesetz vom 14. Mai 1869 eine neue Epoche für die österreichische Volksschule anbrach. Der Lehrplan war durch die von dem berühmten Abte von Sagan (in Schles.) Johann Ignaz v. Felbiger ausgearbeitete „Allgemeine Schulordnung für die deutschen Normal-, Haupt- und Trivialschulen in sämtlichen k. k. Erblanden“ vom Jahre 1775 festgelegt, und hatte durch die von Franz I. erlassene „politische Schulverfassung“ nur unbedeutende Änderungen erhalten. Danach waren die in den Provinzialhauptstädten befindlichen Normalschulen mit sogenannten „Präparandien“, das heißt pädagogischen Lehrkursen zur Heranbildung von Volksschullehrern verbunden.[1]) Ein solcher Kurs dauerte früher sechs oder gar nur drei Monate, und wurde zuerst mit Ministerialerlaß vom 17. September 1848 auf ein volles Schuljahr, dann mit Ministerialerlaß vom 13. Juli 1849 auf zwei Jahre ausgedehnt.[2]) Trotzdem wird übereinstimmend berichtet, daß der Kurs, den Bruckner 1840 bis 1841 in Linz besuchte, ein ganzes Jahr bezw. zehn Monate gedauert habe. Als Vorbedingung für die Aufnahme in den Präparandenkurs gibt Helfert (a. a. O. § 54) den Ausweis über die mit gutem Erfolg beendete drei- oder zweiklassige Unterrealschule oder das absolvierte Untergymnasium und das zurückgelegte sechzehnte Lebensjahr an. Wir dürfen also jedenfalls annehmen, daß Bruckners Schulbildung im allergünstigsten Falle — nämlich unter der Voraussetzung, daß diese Bedingungen schon zu seiner Zeit strikte ge-

---

[1]) Vgl. Franz Mayer, Geschichte Österreichs mit besonderer Rücksicht auf Kulturgeschichte. 2. Bd. Wien 1874, S. 247 f. und Edlbacher a. a. O. S. 333.

[2]) S. J. A. Freiherr von Helfert, Die österreichische Volksschule. 3. Bd. Prag 1861. § 82.

stellt wurden — sich nicht über jenes Niveau erhoben habe. Die ordentlichen Unterrichtsgegenstände des Präparandenkurses beschränkten sich auf Religionslehre mit Einschluß der biblischen Geschichte, Erziehungs- und Unterrichtslehre, das Sprachfach, das ist Leseunterricht nebst der Sprach-, Rechtschreib- und Aufsatzlehre, Rechnen, Schön- und Fertigschreiben, Zeichnen und Geometrie, Gesang und Orgelspiel und die Landwirtschaftskunde (Helfert § 61), während Geographie und Geschichte, Naturlehre und Naturgeschichte, Technologie und dergleichen ausdrücklich ausgeschlossen waren: was aus diesen Gegenständen von hervorragender Wichtigkeit sei und insbesondere im praktischen Leben häufigere Anwendung finde, solle bei Erklärung der Lesestücke oder sonst bei passenden Anlässen den Präparanden mitgeteilt werden. (Ebenda § 75). Wir sehen also, daß es mit der Ausbildung des Volksschullehrers damals nicht so gar viel auf sich hatte, und daß nicht im entferntesten dabei an die reiche Fülle von Wissen und Kenntnissen zu denken ist, die etwa ein heutiges Lehrerseminar seinen Zöglingen vermittelt. Besser als mit der allgemeinen stand es vermutlich mit der musikalischen Bildung, und man darf annehmen, daß bei dem großen Werte, der dem Gesang und Orgelspiel für den Lehrer als den ausschließlichen Leiter der Kirchenmusik auf dem Lande beigelegt wurde, Bruckner während des Linzer Kurses gute Gelegenheit fand, namentlich auf der Orgel sich weiter zu vervollkommnen.

Nach Absolvierung des Präparandenkurses wurde Bruckner als Schulgehilfe (Unterlehrer) in Windhag an der Maltsch angestellt. Es ist das ein kleiner Markt von damals vielleicht 400 Einwohnern, etwa zwei Stunden nördlich von Freistadt im Mühlkreis, also ziem-

lich an der nördlichen Grenze des Landes Oberösterreich gelegen. Nach dem, was Franz Brunner in seiner verdienstlichen, kleinen Lebensskizze des Meisters[1]) nach mündlichen Erkundigungen über diese Zeit berichtet, muß sich Bruckner in Windhag sehr unbehaglich gefühlt haben. Und man kann das begreiflich finden, wenn man die Lage eines damaligen Landschullehrers sich vergegenwärtigt. Schon das Gehalt (2 fl. monatlich!) war so, daß es zum langsamen Verhungern eben hinreichte. Dazu kam, daß nicht nur der sogenannte „höhere" Kirchendienst, das Amt eines Organisten und Chorleiters, sondern auch der „niedere", das heißt die Obliegenheiten eines Messners und Kirchendieners, mit den pädagogischen Funktionen verknüpft war. Wenn nun schon der Bauer überhaupt — und zwar vielfach auch jetzt noch, wo die Stellung des Lehrers eine ganz andere geworden ist — wenig Neigung zeigt, die geistige Superiorität des Lehrers anzuerkennen und sich dankbar zu erweisen für die aufopferungsvollen Dienste, die dieser ihm leistet, so konnte natürlicherweise die Verquickung des Lehramts mit dem untergeordneten Messnerdienst das Ansehen des Schulmeisters ebenso wenig erhöhen, wie der fatale Umstand, daß Bruckner, um seine dürftigen Einkünfte wenigstens um einiges aufzubessern, genötigt war, bei Bauernhochzeiten, Kirchweihen und dergleichen mit der Geige zum Tanze aufzuspielen, ihn in den Augen seiner Schulkinder und ihrer Eltern gehoben haben dürfte. Wenn aber diese nahe „praktische" Berührung, in die der Meister als junger Mann mit dem oberösterreichischen „Ländler" kam, in der Folge für die Triosätze seiner

---

[1]) Dr. Anton Bruckner, Ein Lebensbild von Franz Brunner. Linz 1895. S. 8 f.

Symphoniescherzi sich als künstlerisch fruchtbar erweisen sollte, so empfinden wir es geradezu als eine Schmach, wenn wir lesen, daß die Unterlassung einer ihm aufgetragenen Feldarbeit der Grund gewesen sein soll, weshalb Bruckner im Jahre 1843 strafweise nach Kronstorf bei Enns versetzt wurde. Denn das bewiese ja geradezu, daß wenigstens für den Schullehrer der Frondienst damals noch zu Recht bestanden habe.[1]) Andere kleine Mißhelligkeiten mit den Windhager Bauern, wie den Verdruß, den er dadurch erregte, daß er die mit Vorliebe getragenen „rotjuchtenen Stiefel zwecks größerer Schonung auf Feldrainen und nicht, wie sichs gehörte, auf den staubigen Feldwegen und Straßen spazieren führte", oder den an J. S. Bach in Arnstadt erinnernden Konflikt, in den er gelegentlich während des Gottesdienstes mit der Gemeinde geriet, wenn deren Gesang durch seine allzu freie und reich ausgeschmückte Choralbegleitung in Verwirrung gebracht wurde — das wird er wohl selbst nicht tragisch genommen haben. Aber die Dürftigkeit der ländlichen Kirchenmusik-Verhältnisse überhaupt muß ihn, der von Linz und St. Florian her doch ganz anderes gewohnt war, schwer gedrückt haben. Diese kann man sich wohl nicht kläglich genug vorstellen, und daß, wie die Dinge zu jener Zeit lagen, auch der größte Eifer und das gediegenste Können eines einzelnen hier keine Abhilfe zu schaffen vermochte, das möge man beispielshalber aus solchen Schilderungen ersehen, wie sie etwa Johann Herbeck von der dörflichen Kirchen-

[1]) Übrigens bemerkt Brunner (a. a. O. S. 9, Anm.), dass bei den Windhager Erlebnissen Bruckners, wie sie ihm erzählt wurden, möglicherweise eine Verwechslung mit einem anderen Lehrer gleichen Namens vorliege, — was allerdings aus dem Gesichtspunkte der Standesgeschichte betrachtet, nichts an der Sache ändert.

musik seiner Jugendjahre gibt.[1]) Auch privates Musizieren konnte Bruckner damals keinen rechten Ersatz bieten. Seine Geige und die Windhager Kirchenorgel, die wir uns gewiß als kein Meisterwerk vorstellen dürfen, waren die einzigen musikalischen Instrumente, die ihm zur Verfügung standen. Trotz dieses Mangels an kräftiger Anregung von außen, müssen wir Brunner recht geben, wenn er meint, daß auch damals schon die Musik es war, „die ihm ideale Flügel wachsen ließ, und die ihn über die Armseligkeiten eines kümmerlichen Lebens hinweghob." Zu stark war ihre Wundermacht in ihm lebendig, als daß nicht die innere Nahrung, die der Meister rein aus der eigenen Seele zog, genügt hätte, eine Flamme am Dasein zu erhalten, die zu ersticken die äußeren Verhältnisse freilich nur allzu geeignet waren. Schon früh hatte sich der Schaffenstrieb in Bruckner geregt. Eine der ersten Kompositionen, die Heinrich Rietsch in seinem Verzeichnis anführt[2]), ein „Abendklänge" betiteltes Stück für Klavier und ein nicht näher ersichtliches Instrument in e-moll, trägt die Widmung „an P. T. Herrn Vater", muß also spätestens 1837, im Todesjahre des Vaters, entstanden sein. Und aus der Windhager Zeit weiß Brunners Gewährsmann zu erzählen, „daß Bruckner auf seinen Wanderungen in Gottes freier Natur nie ohne Buch angetroffen wurde, daß er oft plötzlich innehielt, den großen Schlapphut vom Kopfe zog, demselben ein Stück Notenpapier entnahm und zu schreiben anfing." Wenn aber die guten Windhager solch seltsame Gewohnheiten sich nicht anders zu erklären ver-

[1]) Johann Herbeck. Ein Lebensbild von seinem Sohne Ludwig. Wien 1885. S. 21.

[2]) Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog. Herausg. v. A. Bettelheim. I. Bd. Berlin 1897. S. 311.

mochten, als daß sie ihren Schulgehilfen für „halb verrückt“ hielten, so braucht man sich darüber kaum allzu sehr zu verwundern.

Die Versetzung nach Kronstorf sollte für Bruckner, der auch mit seinen unmittelbaren Vorgesetzten in Windhag sich nicht recht vertragen konnte, eine Strafe bedeuten. Aber in vieler Hinsicht mochte sie ihm selbst mehr als eine Erlösung vorkommen. Zwar war das eine Meile südlich von Enns gelegene Dorf als solches noch unbedeutender als Windhag: es dürfte damals kaum 150 Einwohner gezählt haben. Aber er, der so sehr an der heimatlichen Scholle hing, war nun wieder in der Gegend, wo seine Wiege gestanden und wo er seine Kindheit verlebt hatte, in der eigentlichen Heimat, die er im Norden des Landes schwer genug vermißt haben wird. Dazu kam der glückliche Zufall, daß sich jetzt ein Bauer fand, von dem er ein Klavier entleihen konnte — ein nicht hoch genug zu veranschlagender Gewinn für sein häusliches Musizieren, für Studium und Schaffen. Endlich scheinen sich aus jener Zeit die engen Beziehungen herzuschreiben, in denen Bruckner zeitlebens zu dem Stadtpfarrhof von Steyr stand. Etwa zweieinhalb Stunden südlich von Kronstorf auf einer von den hier sich vereinenden Wassern der Enns und Steyr gebildeten Halbinsel gelegen, hatte diese Stadt, die heute vor allem als einer der wichtigsten und reichsten Fabrikorte Österreichs bekannt ist, damals noch in viel höherem Grade ihren altertümlichen Charakter bewahrt, als das jetzt noch der Fall ist. Aber was unseren Bruckner mehr als alles andere nach Steyr in die schöne, gotische Pfarrkirche ziehen mochte, das hebt schon eine alte Beschreibung der Stadt als ganz besondere Vorzüge hervor: „Die Orgel ist groß und gut, ein Werk des berühmten Krismann aus Laibach; sie hat 26 Register.

1772 wurde mit diesem Orgelbauer ein Kontrakt gemacht auf 2500 fl. ohne Kasten; ein Guttäter gab dazu 1000 fl., der Abt zu Garsten 1500 fl., die Stadt 1500 fl. und das Kirchenamt zum Kasten 1000 fl. . . . Die Kirchenmusik ist vortrefflich besetzt, und an größeren Festen sammeln sich noch mehrere Dilettanten, um die Feier des Gottesdienstes zu erhöhen."[1])

Was ihm die kleinlichen Verhältnisse seines neuen Wirkungsortes an musikalischen Anregungen versagten, das konnte sich Bruckner nun in dem nahen Steyr holen, und die freundliche Aufnahme, die er im Pfarrhofe fand, bewirkte es, daß ihm gerade diese Stätte besonders ans Herz wuchs. Nächst St. Florian ward Steyr derjenige Ort seiner engeren Heimat, zu dem es ihn auch späterhin von Wien aus am stärksten und häufigsten hinzog. Oft verbrachte er noch als alter Mann dort die Sommerferien, zum Beispiel 1886, und zum letzten Male wenige Jahre vor seinem Tode 1894. Damals, da er schwerkrank schon die Schwingen des Todes um sein Haupt mochte rauschen hören, hat er in einer letztwilligen Verfügung dieser seiner Anhänglichkeit an Steyr selbst einen rührenden Ausdruck gegeben, indem er bestimmte, daß, wenn aus irgend einem Grunde sein Wunsch, unter der großen Stiftsorgel in St. Florian beigesetzt zu werden, nicht in Erfüllung gehen könne, er auf dem Steyrer Friedhofe seine letzte Ruhestätte finden wolle.

Am 7. Februar 1833 hatte Kaiser Franz I., um eine sorgfältigere Ausbildung der Lehramtskandidaten für Trivial- und Hauptschulen zu erzielen, bestimmt, daß keinem Lehrer das Bestätigungsdekret bewilligt werden solle, der nicht wenigstens drei Jahre lang

---

[1]) Fr. X. Pritz, Beschreibung und Geschichte der Stadt Steyer und ihrer nächsten Umgebungen. Linz 1837. S. 19.

in allen Beziehungen zur Zufriedenheit gedient hätte.[1]) Im Jahre 1845 war diese dreijährige Wartezeit für Bruckner beendet. Er unterzog sich in Linz der Konkursprüfung, und man kann es wohl als Zeugnis für deren guten Ausfall, wie auch für seine sonst bewiesene Brauchbarkeit ansehen, daß er darauf sofort Anstellung als Lehrer gerade in St. Florian fand, womit ihm selbst gewiß ein Herzenswunsch in Erfüllung gegangen ist.

Hier begann für unseren Meister nun in jeder Beziehung eine bessere Zeit. Er kam in eine seiner würdigere äußere Umgebung, seine Einkünfte vermehrten sich — er bezog als Lehrer in St. Florian eine Besoldung von jährlich 36 fl. — und vollends mochte er sich wie ein König vorkommen, als ihm 1848 die Stelle eines (zunächst supplierenden) Stiftsorganisten übertragen wurde,[2]) die ihm (von 1851 ab) nicht nur jährlich 80 fl. nebst freier Station eintrug, sondern auch für seine künstlerische Weiterentwicklung als höchst segensreich sich erweisen mußte. Die hier sich bietende Gelegenheit zu seiner musikalischen Fortbildung hat denn auch Bruckner mit jener rastlosen, nimmermüden Energie ausgenutzt, die ihm von Jugend auf eigen war. „Wer einmal meine Biographie schreibt,“ so äußerte der Meister später einem Freunde gegenüber, „der soll anführen, daß

---

[1]) Edlbacher a. a. O. S. 372.

[2]) Eine genaue Angabe darüber, wann Bruckner Organist in St. Florian wurde, konnte ich leider nirgends erhalten. Doch meint der jetzige Stiftsorganist, der hochwürdige Chorherr Franz Müller, das Jahr 1848 deshalb ansetzen zu müssen, weil Bruckners Vorgänger Kattinger neben dem Organistenamt noch das eines Zehentbeamten verwaltete, der Zehent aber 1848 aufgehoben und die betreffenden Beamten entlassen wurden.

ich in St. Florian täglich zehn Stunden Klavier und drei Stunden Orgel spielte; die übrige Zeit blieb für andere Obliegenheiten und für die Erholung." Selbst wenn — wie ja wohl anzunehmen ist — die Länge der Erinnerung diese Äußerung etwas hyperbolisch gemacht haben sollte, kann man sich aus ihr einen Begriff davon machen, wie fleißig Bruckner damals gewesen ist. Und dieser Eifer sollte denn auch gar bald seine schönen Früchte tragen. Um das, was er erreicht hatte, auch von berufenen Autoritäten anerkannt zu sehen, machte Bruckner sich im Jahre 1853 nach Wien auf und stellte sich drei zu ihrer Zeit eines hohen Rufes genießenden Musikzelebritäten vor. Es waren dies der berühmte Musiktheoretiker und Organist Simon Sechter, der als Komponist wertvoller Messen bekannt gewordene Ignaz Assmayer (1790 bis 1862), ein Schüler Michael Haydns und als zweiter Wiener Hofkapellmeister Nachfolger Josef Weigls, des Schöpfers der „Schweizerfamilie", und Gottfried Preyer (1807—1901), der als Schüler Sechters schon einer jüngeren Generation angehörte. Vor diesen Männern legte Bruckner eine Probe seines Könnens als Orgelspieler ab, die, wie nicht anders zu erwarten, glänzend ausfiel.

Wie schon in Windhag und Kronstorf hat Bruckner auch in St. Florian über dem fleißigen Üben auf Klavier und Orgel das Komponieren keineswegs vergessen. Aus dieser Zeit stammen seine ersten durch den Druck bekannt gewordenen Arbeiten. Das Organistenamt und die Möglichkeit, gerade derartige Werke sofort auch zur Aufführung bringen zu können, mochten vielleicht mehr noch als der innere Drang Bruckner dahin führen, daß er sich in dieser Zeit vornehmlich auf dem Gebiete der kirchlichen Tonkunst schaffend

betätigte. Ein Requiem (in d-moll), dessen Manuskript nach Brunners Angabe (a. a. O., S. 10) das Datum 14. März 1849 trägt, verdient als des Meisters erster Versuch in einer größeren (zyklischen) Form besondere Erwähnung. Es war dem Andenken eines verstorbenen Gönners, der ihm ein Klavier vererbt hatte, gewidmet und soll außer in St. Florian auch in Kremsmünster aufgeführt worden sein, blieb aber bis heute unveröffentlicht.

Sehr interessant wäre es, Genaueres darüber zu erfahren, ob und nach welcher Richtung hin Bruckner die ihm in St. Florian gebotene reiche Gelegenheit benutzt habe, auch außerhalb der Musik seine allgemein-geistige Bildung zu erweitern und zu vertiefen. Doch stehen sich leider die von verschiedenen Gewährsmännern über diesen Punkt gemachten Angaben diametral widersprechend gegenüber. Wenn des Meisters eigene Aussage über die Zeit, die er in St. Florian täglich auf technisch-musikalische Studien verwendete, nicht gänzlich aus der Luft gegriffen sein soll — und das ist bei Bruckners strenger Wahrheitsliebe gewiß nicht anzunehmen —, so dürfte ihm freilich kaum die nötige Muße für dergleichen geblieben sein. Trotzdem versichert Franz Brunner, daß der Meister damals nebenher noch viel für seine wissenschaftliche und literarische Weiterbildung getan, sich die (der heutigen Bürgerschulprüfung gleichkommende) Befähigung als Lehrer an unselbständigen Unterrealschulen — „Reallehrer", wie man anderwärts sagt — erworben und bei seinen Studien eine besondere Vorliebe für Physik und Latein gezeigt habe. Demgegenüber behaupten direkte Erkundigungen, die ich in St. Florian eingezogen habe, mit aller Bestimmtheit, daß Bruckner auch während seines zweiten Aufenthaltes in dem Stift sich

keinerlei „anderweitige“, das heißt über die des gewöhnlichen Volksschullehrers hinausgehende Bildung angeeignet habe, und des Meisters Bruder will sich erinnern, daß Anton später, gerade im Rückblick auf diese Zeit, es oft „skrupelhaft“ bereute, nicht „studiert“, das heißt: keine höheren Studien gemacht zu haben. Nun weiß jeder, der Bruckner kannte, daß er tatsächlich nicht nur in erstaunlich hohem Grade ungebildet war, sondern auch, abgesehen von seiner Musik, so gut wie gar keine geistigen Interessen kundgab. Insbesondere war von einer Vorliebe für Naturwissenschaft ganz und gar nichts bei ihm zu verspüren, und seine Kenntnis der lateinischen Sprache schien — soweit das aus seiner Unterhaltung zu ersehen war — durchaus nicht über das Maß dessen hinauszugehen, was langjährige Beschäftigung mit den liturgischen Texten der katholischen Kirche bei einigem grammatikalischem Elementarwissen von selbst zeitigen muß.[1]) So will es mir scheinen, als ob Brunner in der Begeisterung für den Meister einem Fehler verfallen sei, zu dem uns Pietät und Enthusiasmus nur allzu leicht verführen; daß er nämlich, in dem Bestreben, auf sein Ideal alle nur denkbaren Vorzüge zu häufen, sich gescheut habe, offenkundige Schwächen und Mängel einzugestehen, von denen er fürchten mochte, daß sie dem geliebten und verehrten Manne von Feindlichgesinnten zum Vorwurfe gemacht werden könnten. Eine solche Schönfärberei mag unter Umständen — in Zeiten des Kampfes — ein Gebot taktischer Klugheit sein. Aber der wahren und tiefen Erkenntnis einer originellen Individualität schadet sie auf alle Fälle.

---

[1]) Beethoven hat es freilich nicht einmal so weit gebracht, den Messetext ohne Übersetzung verstehen zu können.

Denn deren Wert und Bedeutung beruht gerade auf ihrer Eigenart, darauf, daß sie nicht so ist, wie andere. Den Vorzug, auf der Höhe der allgemeinen Geistesbildung seiner Zeit zu stehen, würde Bruckner mit tausenden und abertausenden von Mitlebenden zu teilen gehabt haben. Aber daß er, ein genialer Musiker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, so ganz und gar außerhalb des geistigen Lebens seiner Zeit stand, daß er von dem, was wir anderen moderne Wissenschaft und Kunst nennen, durchaus keinen Begriff hatte, daß er in allem und jedem — wenn wir von der Musik absehen — in einer ganz anderen, uns völlig fremden Welt lebte, gerade das macht einen wichtigsten Bestandteil seiner Eigenart aus. War dieser Mangel einerseits eine Schwäche, so bedeutete er auf der anderen Seite ebenso unleugbar eine Stärke. Denn jeder geistige Besitz muß erkauft werden; um jedes geistige Gut, das wir uns erwerben, müssen wir ein anderes — und wie oft ein wertvolleres! — dahingeben. Wenn es wahr ist, daß *Chacun a le défaut de sa vertu,* so dürfen wir auch nicht vergessen, daß umgekehrt ebenso jedem Mangel sein korrelativer Vorzug entsprechen muß, — vorausgesetzt, daß es sich überhaupt um eine geistig bedeutende Natur handelt. Und wie der außerhalb der Zivilisation stehende Naturmensch sich seine angeborenen Instinkte in der Regel reiner und gesünder zu erhalten vermag als der Kulturmensch, so ist es Bruckner ganz gewiß in vieler Beziehung auch zu gute gekommen, daß er nichts wußte von dem, was „der Verstand der Verständigen" sieht und — nicht sieht. Wie dem aber auch sei: keinesfalls hat es irgend einen Wert, an Stelle des konkreten Bruckner, wie er wirklich war, ein abstraktes Idealbild zu setzen. Und wenn wir diese konkrete Er-

scheinung zeichnen wollen, so dürfen wir schon deshalb ihre Mängel nicht vergessen, weil es ohne solche eben gar keine bestimmte Individualität gibt — gemäß dem alten Satze des Spinoza: *Omnis determinatio est negatio,* das heißt, weil mit jedem Prädikate, das wir einem Subjekte beilegen, schon implicite ein anderes ihm eben dadurch abgesprochen wird.

Am 25. Januar 1856 fand zu Linz in der alten Domkirche, einem 1669—82 erbauten, architektonisch wenig belangreichen Barockbau, das Probespiel für die Neubesetzung der Stelle eines Domorganisten statt. Unter den zahlreichen Bewerbern befand sich auch Bruckner, der so entschieden als unbestrittener Sieger aus der Konkurrenz hervorging, daß die Wahl einstimmig auf ihn fiel. Ein seltsames Zusammentreffen wollte es, daß er demselben Gottfried Preyer, von dem er drei Jahre zuvor sich hatte prüfen lassen, nunmehr als Rivale, und zwar als siegreicher Rivale, gegenüberstand. Das Protokoll der Prüfungskommission, zu deren Mitgliedern unter anderen auch der als Männergesangskomponist bekannt gewordene Anton M. Storch (1815—1887) gehörte, sagt über Bruckners Spiel das Folgende (nach Brunner): „A. Bruckner wurde aufgefordert, ob er das von Preyer als zu schwer zurückgelegte Thema in *C-minor* übernehmen wolle, wozu er sich auch sogleich bereit erklärte und dasselbe sowohl in einer strengen, kunstgerechten, vollständigen Fuge, als auch die ihm aufgelegte, schwierige Choralbegleitung mit so hervorragender Gewandtheit und Vollendung zum herrlichsten Genusse verarbeitet und ausgeführt hat, daß dessen ohnedies in der praktischen Behandlung der Orgel, wie nicht minder in seinen bekannten, sehr gediegenen Kirchenmusik-Kompositionen bewährte Meisterschaft sich neuerlich mit aller

Auszeichnung fest erprobte. Die Resultate dieser individuellen Leistungen haben sonach von selbst zu dem allseitig gleichen Erkenntnisse und zu dem ganz einhelligen Urteile geführt, daß unter allen vorstehenden Konkurrenten dem A. Bruckner in vollster Gerechtigkeit entschieden nicht nur weitaus der Vorzug gebührt, sondern daß auch einzig nur A. Bruckner auf Grund seiner langjährigen, sehr verdienstlichen, ebenso eifrigen Studien als unermüdeten technischen Ausbildung als für diesen Beruf durchwegs vollkommen geworden und würdig erkannt werden kann."

Bruckners Berufung zum Linzer Domorganisten beendet seine Schullehrerzeit. Denn auch nachdem er Stiftsorganist geworden, war er nebenbei in St. Florian immer noch Lehrer geblieben. Wenn Brunner (a. a. O., S. 11) sagt: „Die Orgel erlöste Bruckner ganz aus der Dienstbarkeit der Schule", so hat er damit gewiß wenigstens so weit recht, daß dem eigenen Gefühle des Meisters das Aufhören der Schulmeisterei damals als eine Befreiung vorkommen mußte. Denn so sehr war sein ganzes Sinnen und Trachten auf Musik gerichtet, so sehr ging all sein leidenschaftlicher Ehrgeiz nur darauf hinaus, in seiner Kunst dem Gipfel der Vollendung immer näher zu kommen, daß ihm jede Minute, die er außermusikalischer Beschäftigung zu widmen hatte, nicht anders als verloren erscheinen konnte. Immerhin hat er später oft und gern an seine Lehrerzeit sich erinnert, mit Vorliebe Lehrern gegenüber seine Zugehörigkeit zu ihrem Stande bekannt und manchmal wie zur Entschuldigung der kleinen Pedanterien, die ihm in seiner Kunst wie in der Lebensführung eigen waren, gemeint: „Ich bin halt ein Schulmeister." Und jedenfalls ist ihm die pädagogische Praxis späterhin sehr zu gute gekommen,

als er in Wien am Konservatorium wie an der Universität und privatim als vielbegehrter und von seinen Schülern begeistert verehrter musikalischer Lehrer zu wirken hatte. Denn daß Brunner unrecht hat, wenn er meint, daß „das Unterrichten anderer sicherlich nie zu den starken Seiten in Bruckners Veranlagung gehört habe“, werden wohl alle seine zahlreichen Schüler zu bezeugen gleich bereit sein.

In Linz kam Bruckner in ganz andere Verhältnisse, als er sie bis dahin kennen gelernt hatte. Die musikalischen Anregungen, die er hier empfangen konnte, waren nicht nur zahlreicher und stärker, sondern, was von besonderer Wichtigkeit war, sie blieben nicht ausschließlich, wie in St. Florian, auf die geistliche Tonkunst beschränkt. Der weltlichen Kunstmusik in Konzert und Theater durfte der Meister in der Landeshauptstadt zum ersten Male nähertreten, und das wurde für seine gesamte künstlerische Weiterentwicklung von entscheidender Bedeutung, wenn man sich auch die damaligen Linzer Musikverhältnisse wohl recht bescheiden vorstellen muß. Dazu gewann er sich an dem Linzer Bischof Rudigier einen hohen Gönner, der ihn nach den verschiedensten Richtungen hin förderte und unterstützte.

Franz Josef Rudigier, der fünfte Bischof der jungen, 1785 durch Kaiser Josef II. gegründeten Diözese Linz, war am 6. April 1811 als Sohn eines Bauern in Patenen, dem hintersten Dorfe des Montavon (Vorarlberg) geboren. Nachdem er nach Absolvierung des Innsbrucker Gymnasiums 1831 als Alumnus in das Priesterseminar zu Brixen eingetreten war und am 12. April 1835 die Priesterweihe empfangen hatte, wirkte er drei Jahre lang als Seelsorger (Frühmesser) in der Vorarlberger Heimat. 1838 wird

er zum Besuch des höheren geistlichen Bildungsinstituts St. Augustin nach Wien geschickt und bereits im folgenden Jahre ist er supplierender Professor des kanonischen Rechts und der Kirchengeschichte in Brixen. Nun geht seine Laufbahn rasch aufwärts. 1841 wird ihm das Lehramt der Moraltheologie übertragen, 1845 ist er Hofkaplan und Spiritualdirektor an St. Augustin in Wien, 1848 Propst von Innichen (Tirol), 1850 Domherr und Seminarregens in Brixen, und wird am 19. Dezember 1852, erst 41jährig, als Nachfolger des Gregorius Thomas Ziegler zum Bischof von Linz ernannt, als welcher er am 10. März 1853 die päpstliche Konfirmation erhält.[1]) Über ein Vierteljahrhundert bis zu seinem am 29. November 1884 erfolgten Tode verwaltete Rudigier die Linzer Diözese und erwies sich dabei als ebenso intelligent wie energisch und rastlos tätig für die Interessen der Kirche. „Franz Josef,“ so charakterisiert ihn der Geschichtsschreiber des Bistums (a. a. O., S. 285 f.), „war herrlich ausgestattet mit Gaben der Natur und Gnade; ein heller, durchdringender Geist wohnte in dem wohlgebauten, imponierenden Körper, dem selbst keine Arbeitslast zu groß, der, wo alle erlahmten, keine Ermüdung kannte, der stark blieb bis zur eisigen Umarmung des Todes. Dieser klare Geist war ausgerüstet mit dem umfassendsten, zähesten Gedächtnisse und besaß einen Willen, fest und unbeugsam, wie Stahl und Diamant. Wo Franz Josef auftrat, war er ein ganzer Bischof, am Altare, auf der Kanzel, im privaten Umgange nicht minder, wie im amtlichen Verkehre. Voll majestätischer Haltung und Bewegung, und doch so herablassend,

---

[1]) Vgl. Mathias Hiptmair, Geschichte des Bistums Linz. Linz 1885. S. 221 f.

voll Feinheit der Manieren, herzgewinnender Huld, hochgebildet und gewandt, auch den schwierigsten Lagen gewachsen, eine Natur zum Herrschen geboren: so erschien dieser seltene Mann unter uns, so wandelte er mit einer Art Unwandelbarkeit immer und jedes Mal vor unseren Augen." Anders als dieser Panegyrikus würde es freilich klingen, wenn wir eine „liberale" Stimme über Bischof Rudigier vernehmen wollten. Denn er, von dem Hiptmair (S. 285) selbst meint, daß er in mancher Beziehung eine Pius IX. innerlich verwandte Natur gewesen sei, zeigte sich in jeder Beziehung auch als ultramontaner Heißsporn, als unerbittlicher und unversöhnlicher Gegner des modernen Staatsgedankens, als intransigent und jedem Kompromisse unzugänglich, wenn es galt, die Ansprüche und prinzipiellen Auffassungen des Romanismus zu vertreten. Den Gesetzen vom 25. Mai 1868, die in bezug auf Schulwesen, Eherecht (Not-Zivilehe) und die interkonfessionellen Verhältnisse der paritätischen Staatsidee in Österreich zu ihrem Recht verhelfen sollten, setzte er einen so scharfen, gegen die Autorität des Staates in so revolutionärer Weise sich auflehnenden Widerstand entgegen, daß ihn nur die Gnade des Kaisers vor Gefängnisstrafe bewahren konnte. Daß ein solcher Mann sich zum mindesten ebenso viele Feinde und Widersacher erwerben mußte, wie Freunde und Bewunderer, erscheint nur allzu begreiflich. Aber auch der ritterliche Gegner sollte das Imponierende einer solchen Erscheinung nicht verkennen, den hohen moralischen Mut, der sich auch in solchem: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders" ausspricht, und die heldenhafte Bekenntnistreue, die selbst vor dem Martyrium nicht zurückschreckt, wo es sich um das handelt, was ihr nun einmal der Inbegriff

aller Wahrheit und Heiligkeit ist. Wie immer das Ideal sein möge, für das einer kämpft, wenn er nur kämpft, und wenn es nur ein Ideal ist, für das er kämpft: mit ethischem Maßstabe gemessen, verdient ein solcher Kämpfer immer und jederzeit die pietätvolle Sympathie selbst derer, die mit derselben Entschiedenheit im gegnerischen Lager stehen.

Wie überhaupt der Organisation des katholischen Gedankens in seiner Diözese, so wandte Franz Josef in Sonderheit auch der Pflege kirchlicher Kunst seine volle Aufmerksamkeit zu. Im Jahre 1859 wurde ein oberösterreichischer „Verein für kirchliche Kunst" gegründet, der auch eine Sektion für Kirchenmusik in sich befaßte, bis man im Jahre 1875 zur Gründung eines eigenen Cäcilienvereins schritt.[1]) Bruckner erfreute sich von Anfang an der ganz besonderen Gunst des Bischofs. Das Orgelspiel des Meisters wurde von ihm hochgeschätzt; es war ihm eine Quelle der Erhebung und Erbauung, und als Bruckner schon längst nach Wien übergesiedelt war, verlangte es den Kirchenfürsten noch oft nach dieser Herzstärkung, so daß er ihn besonders nach Linz berief, um sich den Genuß dieser wunderbaren Tonphantasien zu verschaffen. Wenn dann wieder einmal der Künstler ihm die schweren Sorgen seines Amtes auf kurze Augenblicke verscheucht hatte, da mochte er sich wohl mit König Saul vergleichen, den voreinst das Harfenspiel des „Knaben David" von düsterster Melancholie geheilt. Brunner erzählt (a. a. O., S. 19 f.) einige bezeichnende Züge, aus denen hervorgeht, wie hoch Bruckner von Bischof Rudigier geschätzt wurde, — darunter den, daß er „des Künstlers Gruß jedesmal in einer besonders auszeichnenden

---

[1]) Hiptmair a. a. O. S. 229.

Weise erwiderte, die er sonst nur hohen Würdenträgern gegenüber übte."

Am 8. Dezember 1854 hatte Papst Pius IX. das Dogma von der unbefleckten Empfängnis Mariä proklamiert. In seinem Fastenhirtenbriefe von 1855 kündigte Rudigier an, daß es sein Wunsch sei, es möge zu Ehren dieses neuen Dogmas ein neuer Dom zu Linz aus freiwilligen Beiträgen der Diözese errichtet werden. Sieben Jahre später, am 1. Mai 1862, konnte die feierliche Grundsteinlegung des Gotteshauses stattfinden, das nach den Plänen des Dombaumeisters Vincenz Statz in Köln erstehen sollte.[1]) Bruckner ward zur musikalischen Verherrlichung dieser Feier berufen: der von ihm geleitete Männergesangverein „Frohsinn" sang eine Festkantate seiner Komposition, deren Text Dr. Max Pammesberger, den Gründer des katholischen Gesellenvereins in Linz und damaligen Redakteur der „Christlichen Kunstblätter" zum Verfasser hatte, und als am 30. September 1869 die Votivkapelle als der zuerst vollendete Teil des Domes eingeweiht wurde, kam Bruckners herriiche E-moll-Messe zur Aufführung.

Am einschneidendsten hat Bischof Rudigier in die künstlerische Entwicklung Bruckners dadurch eingegriffen, daß seine Unterstützung es war, die dem Meister das Studium bei Simon Sechter in Wien ermöglichte. In den Jahren 1856—60, jeweils um Ostern und Weihnachten, wurde dem Linzer Domorganisten ein kurzer Urlaub gewährt, den er dazu benutzte, um in die Reichshauptstadt zu fahren und dort den Unterricht des berühmten Theoretikers aufzusuchen, den

[1]) Hiptmair a. a. O. S. 230 f.

er drei Jahre zuvor kennen gelernt hatte, als er vor ihm, Assenmayer und Preyer eine Probe seines Könnens auf der Orgel ablegte. Bruckner war damals ein Mann von 32 Jahren, er hatte auf verschiedenen Gebieten der Tonkunst schon Leistungen hinter sich, die von sachkundigen Beurteilern in auszeichnender Weise anerkannt worden waren, er durfte vor allem als Orgelspieler bereits damals mit gutem Gewissen sich unter die ersten seines Landes zählen, er mußte jedenfalls auch ein weit überdurchschnittlich gewandter und geschulter Kontrapunktiker gewesen sein, als er bei der Linzer Organistenkonkurrenz über das ihm vorgelegte Thema eine „strenge, kunstgerechte, vollständige Fuge“ improvisierte, und auch als Kirchenkomponist erfreute er sich schon eines gewissen, wenn auch noch nicht in weitere Kreise gedrungenen Rufes. In Anbetracht all dieser Umstände mag man es vielleicht seltsam finden, daß Bruckner überhaupt das Bedürfnis in sich fühlte, noch einmal in die Lehre zu gehen. Unwillkürlich erinnert man sich dabei an Franz Schubert, der bekanntlich ganz kurz vor seinem Tode mit dem Gedanken umging, Schüler desselben Simon Sechter zu werden, dessen Unterweisung Bruckner jetzt suchte. Beide waren eben in der Hauptsache Autodidakten gewesen, und mehr noch als Schubert, der die harmonischere und glücklichere Natur und auch von den Zeitverhältnissen mehr begünstigt war, mochte Bruckner das Gefühl jener Unsicherheit empfinden, die sich einstellen muß, wenn einer, bei dem angeborener Charakter und äußere Verhältnisse ein festes, naives und ungebrochenes Selbstvertrauen nicht aufkommen ließen, die sichere Leitung und Lehre eines ihm als wirkliche Autorität geltenden Meisters in der Jugend hatte entbehren müssen. Glaubte aber Bruckner, daß er ohne

einen Meister und auf sich allein angewiesen, mit seiner künstlerischen Weiterentwicklung nicht werde zustande kommen können, so war es fast selbstverständlich, daß er bei der Wahl des Lehrers auf Sechter verfiel. Denn dieser war gerade als Lehrer damals so berühmt und gesucht, daß in ganz Österreich — nach dem allgemeinen Urteile jener Zeit — eigentlich gar niemand anders in Betracht kommen konnte, wo ein Musikbeflissener der höchsten Ausbildung in der Kompositionstechnik zustrebte. Ob aber, wenn wir heute zurückblicken und zusehen, welcher Art der Einfluß gewesen ist, den Sechter auf Bruckners Entwicklung ausgeübt hat, ob wir dann gleichfalls erachten werden, daß jener Theoretiker in jeder Beziehung der richtige Lehrer für ein halbwild aufgewachsenes Genie wie Bruckner war, und daß sich seine Unterweisung für diesen durchaus und überall als segensreich erwiesen habe, um diese Frage zu entscheiden, müssen wir uns die merkwürdige Persönlichkeit Sechters und die Art seiner musikalischen Pädagogik etwas näher ansehen.

Simon Sechter war am 11. Oktober 1788 in Friedberg, einem kleinen Städtchen im äußersten Süden Böhmens, als Sohn eines Bindermeisters geboren. Nachdem er den ersten Musikunterricht vom elften Lebensjahre ab durch den Ortsschullehrer und Chorregenten Joh. Nep. Maxandt, und zwar in Singen, Flöte, Violine, später auch Klavier, empfangen hatte, gestaltete sich sein Lebensgang zunächst ganz ähnlich dem seines größten Schülers. Er wurde mit 14 Jahren Schulgehülfe zu Pfarrkirchen in Oberösterreich und besuchte im folgenden Jahre (1803) den Präparandenkurs zu Linz. Doch war er nicht mehr genötigt, wieder in den Schuldienst zu treten, da der Hofrat Kowarz

ihn 1804 als Korrepetitor seiner Kinder mit sich nach Wien nahm. Hier genoß er kurze Zeit den Unterricht des Albrechtsberger-Schülers Hartmann und des älteren Kotzeluch, bildete sich in der Hauptsache aber autodidaktisch weiter, indem er, gestützt auf eingehendes Studium der theoretischen Werke von Marpurg und Kirnberger sein eigenes System ausbaute. 1811 wurde er Musiklehrer am Blindeninstitut und, als der damals in Wien sehr einflußreiche Abbé Stadler, den er 1820 kennen gelernt hatte, ihm seine fördernde Protektion angedeihen ließ, Mitglied der Hofkapelle, Hoforganist und 1851 Lehrer für Harmonie und Kontrapunkt am Konservatorium.[1])

Als Sechter am 10. September 1867, fast achtzigjährig, gestorben war, brachte die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung aus der Feder seines Schülers Selmar Bagge eine Würdigung, die Wesen und Eigenart dieses seiner Zeit weltberühmten Lehrers in treffender Weise charakterisiert: „Der Unterricht Sechters," heißt es da (1867, No. 39, S. 313), „war ein derart in das Detail des musikalischen Satzes vergrabender, daß, wer nicht schon vorher auf der freien Höhe des Schaffens gestanden, dabei alle Um- und Aussicht verlieren mußte. Sechters Unterricht war demnach nur nützlich für den, welcher die Disziplinen genau und streng studieren wollte, ohne sich dadurch aber in seinen Ansichten über das Wesen der künstlerischen Produktion beirren zu lassen." Was dann weiter über die von Sechter vorgetragene Lehre selbst gesagt wird, gilt noch heute für den, der sich die Mühe nicht verdrießen läßt,

---

[1]) Vgl. ausser Riemann, Musiklexikon S. 1041 (den Prochazka, Arpeggien S. 57 nur ausschreibt) den Nekrolog der Wiener »Neuen Freien Presse« vom 11. September 1867.

sein großes, dreibändiges theoretisches Hauptwerk: „Die Grundsätze der musikalischen Komposition" (Leipzig 1853—54) eines genaueren Studiums zu würdigen: „Sechters System, auf dem Grund von Kirnberger weitergeführt, ist von einer Einfachheit, Klarheit und Konsequenz, die ihresgleichen suchen." Man kann ohne jegliche Übertreibung behaupten, daß die schlimmste *crux* aller Theoriebeflissenen, in Sonderheit der Anfänger, bei Sechter überhaupt nicht vorhanden ist: die Regeln dieses Systems erleiden durchaus keine Ausnahmen, und gerade in dem, was andere Lehrer als solche mit den anfangs aufgestellten Normen in unvereinbaren Widerspruch tretende Ausnahmen behandeln müssen, findet Sechters Auffassung bei richtiger Auslegung oft die frappantesten Bestätigungen der Gesetze. Freilich der Vorzug absoluter Vollständigkeit, die alle denkbaren Möglichkeiten zu erschöpfen sich vornimmt, wird erkauft durch eine höchst ermüdende Weitschweifigkeit, und die Gründlichkeit durch eine ebenso maßlose Pedanterie. Um die uneingeschränkte Allgemeingültigkeit seiner Regeln durchführen zu können, mußte Sechter alle „Freiheiten" des musikalischen Satzes verdammen, auch wenn sie sich bei den gediegensten Meistern vorfanden.

Hugo Riemann hat auf ein Grundgebrechen der Sechterschen Harmonielehre hingewiesen, daß sie nämlich — verführt durch die Möglichkeit von Sequenzen mit quintweise fallender Baßstimme, bei denen jeder Baßton einen leitereigenen Septakkord bezw. Dreiklang trägt — unterschiedslos jeden Ton der Dur- und Mollskala zum Träger einer selbständigen Grund-Harmonie erhebt, und dadurch sich um den Vorteil bringt, die Nebenakkorde einer Tonart in ihren

tonalen Funktionen, das heißt in ihren Beziehungen zu den Hauptakkorden (als deren „Stellvertreter") zu behandeln.[1]) Diesem Fehler steht aber das Verdienst gegenüber, daß er die Rameausche Fundamentalbaß-Theorie beibehält, und außerdem auch noch die reine Stimmung insoweit berücksichtigt, daß er zum Beispiel den sogenannten Dreiklang der zweiten Stufe in Dur nicht als reinen Molldreiklang ansieht. In der Modulationslehre zeichnet Sechter die eingehende Behandlung der diatonischen Modulation als der Grundlage aller Tonartveränderung sehr vorteilhaft vor solchen „Praktikern" wie Richter aus, die sich im wesentlichen darauf beschränken, rein mechanisch einige erprobte Hausmittel für die Modulation anzugeben. Das Prinzip, daß man, wie Bagge sich ausdrückt, „in keine Tonart übergehen könne, in der man nicht gleichsam schon mit einem Fuß stehe", wird strikte durchgeführt; und mit Recht rühmt derselbe das Gebäude der chromatischen Harmonik bei Sechter als „ein Wunderwerk von Scharfsinn und Konsequenz". Den modernen Musiker interessiert dabei speziell die Auffassung der durch eine übermäßige Sext (bezw. verminderte Terz) charakterisierten Akkorde. Sechter nennt sie Zwitterakkorde, indem er sich denkt, daß zum Beispiel ein Zusammenklang f—a—h—dis entstanden sein könne entweder aus fis—a—h—dis durch chromatische Erniedrigung des fis, oder aus f—a—h—d durch chromatische Erhöhung des d. Im ersteren Falle würde der Akkord nach E, im zweiten Falle nach A gehören. Die zweite Auffassung ist die häufigere, da diesen Akkorden in der Regel der Quartsextakkord oder

---

[1]) Riemann, Musiklexikon S. 1041 und Geschichte der Musiktheorie S. 480 Anm.

eine Dominantharmonie zu folgen pflegt. Nun ist es gewiß bemerkenswert, daß in allerneuster Zeit gerade auch die chromatische Erniedrigung der Quint des Dominantseptakkords immer häufiger wird, das heißt „Zwitterakkorde" auch in jener ersten Auffassung praktisch zur Anwendung gelangen. Ebenso verdient es eine Erwähnung, daß gerade Sechterschüler die ersten wirklich befriedigenden Deutungen Richard Wagnerscher Harmonik geliefert haben.[1])

Sechters Kontrapunktlehre war besonders dadurch merkwürdig, daß sie sich auch mit jenen spitzfindigsten Künsteleien noch abgab, die alle anderen Theoretiker schon zu seiner Zeit als wertlose Spielereien längst über Bord geworfen hatten. Hier wird der doppelte Kontrapunkt nicht nur in allen denkbaren Intervallen ohne Ausnahme durchgeführt — wo dann zum Beispiel der in der Quart einen Satz erfordert, in dem überhaupt kein Intervall mehr als Konsonanz behandelt werden darf —, sondern es werden diese verschiedenen Arten schließlich, soweit nur irgend möglich, auch noch untereinander kombiniert. Ob das, was dabei dann herauskommt, noch den Namen Musik verdiene, beachtet Sechter gar nicht, wenn sich nur ein Satz ergibt, der gegen keine der von ihm aufgestellten Regeln verstößt. Ebenso wurde der Kanon — den er wie auch die Fuge in seinem gedruckten Werke nicht mehr behandelt hat — auf wahrhaft „erschöpfende" Weise traktiert, und von den bei Sechter vorgenommenen Übungen in der Fugenkomposition meint Bagge, daß dabei „die schwierige Frage der Beantwortung der

---

[1]) Vgl. z. B. Carl Mayrberger, Die Harmonik Richard Wagners, Bayreuther Blätter 1881 S. 169—180 und Josef Schalk, Das Gesetz der Tonalität, ebenda 1888 S. 192—197, 381—387, 1889 S. 191—198, 1890 S. 65—70.

Themen sehr treffend gelöst“ wurde, daß aber „nie ein Ganzes entstand, sondern nur Stücke, die zur Fuge gehören, deren Vereinigung zu einem harmonischen Kunstwerk nicht ernstlich versucht wurde.“

So trocken Sechters Unterricht, der ganzen Natur des Mannes und seiner handwerksmäßigen Auffassung vom Wesen der Kunst entsprechend, war, so fehlte es ihm doch nicht an einer eigenartigen Würze. Trug ihm nämlich ein Schüler irgend ein Bedenken bezüglich einer ihm nicht ganz klar gewordenen Sache vor, so liebte er es, die Frage „mit derbkomischen Analogien und Vergleichen zu illustrieren, und war darin manchmal so glücklich, daß Lehrer und Schüler sich vor Lachen kaum mehr zu fassen wußten und das helle Wasser aus den Augen rann“ — eine Gewohnheit, die sich Bruckner für seinen späteren eigenen Unterricht angeeignet hat. „Sebastian Bach schätzte Sechter außerordentlich. Es war ein großes Vergnügen und höchst belehrend, Bachsche Werke mit ihm durchzugehen und nach manchen Seiten zu betrachten. Außerdem schätzte er Mozart und Haydn hoch, auch Beethoven, mit Ausnahme jener Partien seiner letzteren Werke, wo der Satz ihm nicht mehr rein genug war. Von den neueren Musikern dürfte ihm außer Mendelssohn keiner mehr vollständiger und inniger bekannt geworden sein.“ (Bagge a. a. O., S. 314.)

Fragen wir nun, was der Unterricht eines solchen Mannes einem Anton Bruckner nützen konnte, so springt als erheblichster Vorteil zunächst die Strenge der Zucht ins Auge, die des bis dahin fast frei aufgewachsenen Genies bei Sechter harrte. Das künstlerische Wollen, das in Bruckners Seele glühte, ging von Haus aus ins Überschwängliche, und eine gewisse Maßlosigkeit — in der Anwendung starker musikali-

scher Ausdrucksmittel wie in der zeitlichen Ausdehnung seiner Sätze — ist ihm ja immer von Gegnern zum Vorwurf gemacht worden. Ein solches recht eigentlich „unendliches“ künstlerisches Wollen, das in sich selbst keine Schranken und Grenzen findet, gerät nur allzuleicht in die Gefahr des Verwilderns — eine Gefahr, der durch nichts sicherer vorgebeugt wird, als durch eine möglichst strenge, mehr hemmende und zurückhaltende, als vorwärtstreibende Schulung. Möglich, daß es noch vorteilhafter gewesen wäre, wenn Bruckner in jungen Jahren in solche Schulung gekommen wäre; aber zu spät war es auch jetzt noch nicht. Das, worauf Sechters Harmonielehre mit so peinlicher Gewissenhaftigkeit hinarbeitet, tadellose Reinheit des Satzes, hat sich Bruckner damals in einer Weise angeeignet, die ihm bei allen seinen späteren Schöpfungen zu gute kommen sollte. Daß bei ihm alles „klingt“, daß seine Blechbläsersätze — namentlich wenn sie in choralartigen Harmonien fortschreiten — stets so voll und markig tönen, daran ist nicht nur seine Orchestrationskunst, sondern vor allem auch die peinliche Gewissenhaftigkeit schuld, mit der er immer und überall auf makellose Sauberkeit des Satzes bedacht war. Aber schon Sechters Handhabung der Kontrapunktlehre mußte sich für einen Bruckner als zweischneidig erweisen. Gab sie ihm einerseits eine gewiß nicht zu unterschätzende Gewandtheit in der Handhabung der polyphonen Formen, so kam sie anderseits mit ihrer Bevorzugung des Künstlichen und Spielerischen in bedenklicher Weise denjenigen Elementen in Bruckners Natur entgegen, die — in seltsamem Gegensatz zu jenem oben berührten Zuge enthusiastisch trunkener Überschwänglichkeit — seinem charakterischen Gesamtbilde einen Beigeschmack von

schulmeisterlicher Pedanterie verleihen. Bei Sechters Bach-Begeisterung ist anzunehmen, daß e r es vor allem war, der Bruckner in die hohe Kunst des wunderbaren Thomaskantors einführte — und daß unser Meister später selbst ein so vortrefflicher Lehrer werden konnte, das hat er ganz gewiß einzig und allein dem Umstand zu verdanken, daß er Sechters System und Methode sich aneignen durfte. Denn sich selbst eine eigene Theorie auszubilden, dazu war er seinem ganzen Wesen nach nicht angelegt.

Wie Selmar Bagge sehr richtig betont, hatte Sechter bei seinem Unterricht immer nur das Detail, das gerade vorliegende Spezialproblem im Auge. Niemals war sein Blick auf das Ganze und dessen organischen Zusammenhang gerichtet. Seine ganze Art, sich in das Kleinste und auch wohl Kleinlichste zu verbohren und zu verbeißen, ließ ihn nie zu einem freien Um- und Überblick gelangen. Gerade das aber mußte für Bruckner besonders verhängnisvoll werden. Denn dessen ganzes Schaffen war, wie sich in der Folge immer deutlicher herausstellen sollte, wesentlich auf den momentanen Einfall — wenn ich so sagen darf: auf das „musikalische Aperçu“ gestellt. Jene Seite der Musik, die der Tonkunst ihre oft bemerkte Verwandtschaft mit der A r c h i t e k t u r gibt, lag ihm am fernsten. Seine Arbeitsweise bestand nicht sowohl im analytischen Entwickeln gemäß einem von vornherein feststehenden Plane, als vielmehr in einem musivischen Zusammensetzen aus einzelnen farbigen Steinchen, wie sie ihm die Eingebung des Augenblicks in die Hand drückte. Was die Verbindung zwischen den einzelnen Gliedern des Tonsatzes bei Bruckner herstellt, ist meist nicht ihre Unterordnung unter eine leicht übersichtliche formale Grundidee, sondern irgend

eine — für den Zuhörer nicht immer leicht erratbare — musikalische oder auch poetische Gedankenassoziation, derzufolge eine Phrase eine andere nach sich zieht, die mit ihr scheinbar in gar keinem Zusammenhang steht. Diese Eigentümlichkeit hat Bruckners Symphoniesätzen den Vorwurf zugezogen, sie seien formlos, unlogisch, sprunghaft und zerrissen.

Wie weit dieser Vorwurf berechtigt ist, darauf wird an anderer Stelle näher einzugehen sein. Soviel aber kann hier schon gesagt werden, daß solche Eigentümlichkeit den Komponisten der Gefahr aussetzt, in formaler Hinsicht zuletzt ganz unverständlich zu werden, wenn er allzu unbedenklich immer nur der jeweiligen Stimmung — oder gar nur der Laune — des Augenblicks sich hingibt. Es bedarf eines hemmenden Gegengewichts, um zu verhindern, daß er auf diesem Wege in das Extrem absoluter Zügellosigkeit gerate. Aber eben jener Mangel des Sechterschen Unterrichts, der den Schüler ins einzelne vergräbt ohne Aussicht auf das große Ganze, mußte seinen Einfluß dahin geltend machen, daß er das Übel vergrößerte, statt es einzudämmen. Und das war tief bedauerlich. Denn es ist kein Zweifel, daß Bruckner zum mindesten viel leichter und rascher an das nicht in allen seinen Werken erreichte Ziel gelangt wäre, die angeborene Eigenart seiner Schaffensweise mit den unaufgebbaren Forderungen eines geläuterten Kunstverstandes auszugleichen, wenn er einen anderen Lehrer gehabt hätte. Dazu kam noch ein anderes. Sechter war alles andere eher, denn eine Künstlernatur. Die Musik war ihm nicht Kunst, sondern auf der einen Seite Wissenschaft, auf der anderen Handwerk. Theorie und Technik, darin erschöpfte sich das, was ihm von der Musik zu erfassen gegeben war. Umgekehrt war sein Schüler

Bruckner durch und durch Künstler. Jene glühende Flamme des aus innerster Seele emporzückenden Schaffensdranges, die sein Lehrer so gut wie gar nicht kannte, loderte in ihm so hell und heiß, wie in jedem wahrhaft genialen Menschen. Dieser Gegensatz mußte nun aber eine unüberbrückbare Kluft zwischen Lehrer und Schüler zur Folge haben. Bruckner war zu Sechter gekommen, um von ihm zu lernen. Es war daher nur natürlich, daß er während seiner Lehrzeit sich dieser selbstgewählten Autorität blindlings unterwarf. Weil aber Sechter für das innerste Wesen von Bruckners Künstlernatur kein Verständnis besaß, konnte er ihn nur unterrichten, nicht aber auch erziehen. Er konnte ihm Gesetze und Regeln geben, nach denen der Schüler sein musikalisches Tun und Lassen einzurichten hatte, aber der Einfluß auf Bruckners künstlerischen Willen, auf seine musikalische Gesinnung mußte ihm versagt bleiben. Jede echte Erziehung — künstlerische wie moralische — hat zum Endziel die Freiheit, die Autonomie des Individuums. Sie kann nichts anderes anstreben, als den Zögling dahin zu bringen, daß er über sein eigenes Wollen zu vollbewußter Klarheit gelange und die zur Verwirklichung dieses Wollens zweckdienlichsten Mittel kennen lerne. Wenn aber der Erzieher zu diesem Wollen keinen Zugang findet, kann er dem Zögling nur tote Normen überliefern, die von einem anderen Wollen abstrahiert sind, und sobald — wie das unausbleiblich ist — dessen eigenes Wollen mit diesen Normen in Konflikt gerät, verliert es Halt und Stütze. So konnte auch Sechter bei seinem Schüler Bruckner nur eine ganz äußerliche ästhetische „Legalität“ erziehen, nicht aber ihn auf die volle Höhe ästhetischer Freiheit führen. Da er einen Bruckner natürlicherweise niemals zu den

eigenen philiströsen Anschauungen vom Wesen des künstlerischen Schaffens bekehren konnte, war es ihm auch versagt, seinem Schüler eine abschließende künstlerische Bildung zu geben. Die Synthese von äußerem und innerem Gesetz, von dem, was die traditionellen „Regeln“ vorschrieben, und dem, was ihn sein eigener Genius hieß, sie mußte sich Bruckner auf anderem Wege gewinnen.

Immerhin hatte Bruckner bei Sechter außerordentlich viel gelernt, und es ist zweifelhaft, ob er einen anderen Lehrer hätte finden können, dessen Unterricht so viele Vorzüge in sich vereinigte, Vorzüge, denen gegenüber die Unvollkommenheiten weniger ins Gewicht fielen oder doch gern mit in Kauf genommen werden konnten. Daß auch der Lehrer mit seinem Schüler zufrieden war, erhellt daraus, daß der damals bereits 70jährige Sechter Bruckner wiederholt als seinen würdigsten Nachfolger bezeichnete. Nachdem die über vier Jahre (1856—1860) sich erstreckende Studienzeit, die dem fleißigen Schüler um so mehr Anstrengung kostete, als er jeweils nur kurze Ferientage in Wien zubringen konnte, vorüber war, richtete Bruckner an das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde das Gesuch, eine Reifeprüfung im Kontrapunkt vor einer von dieser Anstalt zu ernennenden Examenskommission ablegen zu dürfen. Dem Gesuch wurde stattgegeben, und ein Fünfmännerkollegium, dem außer Bruckners Lehrer Sechter und dem Direktor des Konservatoriums, Josef Hellmesberger, noch Johann Herbeck, der Dirigent der Gesellschaftskonzerte, Hofopernkapellmeister Otto Dessoff und Schulrat Becker angehörten, beauftragt, die Prüfung vorzunehmen. Die Kommission stand von einer mündlichen Prüfung ab, da in einer solchen sich doch nur hätte zeigen können, daß der Examinand

all das inne habe, was man von ihm wie von jedem verlangen konnte, der seine Kontrapunktstudien mit Erfolg absolviert hat, und meinte, daß nur eine praktische Erprobung seiner Fertigkeit in streng fugenmäßiger Improvisation ihm wirklich Gelegenheit geben könne, sich auszuzeichnen und zu beweisen, daß er über den Durchschnitt weit Hervorragendes leiste. Vor die Wahl gestellt, ob er lieber auf dem Klavier oder auf der Orgel dieser Probe sich unterziehen wolle, wählte Bruckner die Orgel der Piaristenkirche in der Josefstadt. Sechter schrieb ein viertaktiges Thema auf, das Herbeck auf acht Takte erweiterte. Und über dieses Thema improvisierte Bruckner eine Fuge, die Herbeck zu dem bezeichnenden Ausruf brachte: „Er hätte uns prüfen sollen!" Eine freie Phantasie beschloß diese Prüfung, die Bruckner ein überaus glänzendes Zeugnis eintrug. Wer jemals sich darin versucht hat, weiß, welch souveräne Beherrschung der kontrapunktischen Formen, welche Geistesgegenwart und Schlagfertigkeit zu derartigen Stegreifkunststücken gehört, denen heutzutage auch die tüchtigsten Musiker nur ganz ausnahmsweise noch gewachsen sind. Es sollten das aber auch diejenigen bedenken, die so rasch bereit waren, Bruckners Kontrapunkt als unbeholfen und ungelenk zu benörgeln, ohne sich zu überlegen, daß doch vielleicht etwas ganz anderes als Ungeschicklichkeit es bewirkt haben könnte, wenn des Meisters Kontrapunkt oft die Glätte vermissen läßt. —

Sechter war jedenfalls — wie man auch sonst über ihn denken möge — ein Mann der grauesten, abstraktesten Theorie. Mit der musikalischen Praxis war er, abgesehen von Orgel und Kirchenmusik, kaum jemals in wirklich lebendige Berührung gekommen. Seine Klavierkompositionen, die beiden Streichquar-

tette und die im Jahre 1844 am Josefstädter Theater zu Wien durchgefallene burleske Oper „Ali-hitsch-hatsch“ beweisen eher für als gegen diese Annahme. Aber auch wenn man ihren Wert höher einschätzen wollte, als es Sechters Zeitgenossen getan haben, die ihm als weltlichem Komponisten keinerlei Beachtung schenkten, so wäre immer noch das zu bedenken, daß der große Kontrapunktiker eine musikalische Erscheinung war, die durchaus in einer fernen Vergangenheit wurzelnd, dem Tonleben ihrer Zeit und zumal all dem, was zukunftskräftig und fortschrittsfreudig in ihr sich regte, völlig fremd gegenüberstand. Ein Petrefakt, in dem eine längst erstorbene Kunstweise als fleisch- und blutloses Skelett sich erhalten hatte, ragte dieser Mann in ein Jahrhundert hinein, mit dessen innerstem Streben und Fühlen ihn nichts verband. In ihm hatte sich die Technik eines Handwerks konserviert, dessen Erzeugnissen längst kein wirklich empfundenes Bedürfnis mehr nachfragte, und die nur noch als kunstvolle „Spielereien“ ein zwischen Staunen und mitleidigem Lächeln schwankendes Interesse weckten.

Diese Technik hatte Bruckner sich angeeignet und er beherrschte sie trotz seinem Meister. Aber was sollte er mit ihr anfangen? Was sollte sie ihm helfen? So gewiß ein Stück Schulmeister in ihm steckte, das er zeitlebens nicht ganz los werden sollte, im Grunde seines Herzens war er doch etwas ganz anderes, als sein pedantischer Lehrer, nämlich ein voller und ganzer Künstler. Ihn geizte es nach Höherem, als immer wieder in Fugen und Kanons lederne Proben einer rein äußerlichen Kunstfertigkeit abzulegen und kalte Kirchenmusiken zu schreiben, deren einziges Verdienst in der „Reinheit“ ihres Satzes liegt. Ihn drängte es mit Allgewalt, dem Fühlen und Empfinden des eigenen Her-

zens seelenbezwingenden Ausdruck in Tönen zu verleihen, und da er — wenigstens als Musiker — durchaus ein Kind seiner Zeit war, so verlangte es ihn auch danach, an den frisch sprudelnden Quellen lebendiger Gegenwartskunst seinen dürstenden Mund zu laben. Vom Kirchenchor herab zog es ihn in die blühenden Gärten der weltlichen Tonkunst, von der *Musica sacra,* in der er sich bisher fast ausschließlich versucht hatte, zu der gewaltigsten der instrumentalen Kunstformen, zur Symphonie, von der Orgel mit ihrem zwar klang- und kombinationsreichen, aber auch starren und modulationsunfähigen Ausdrucksmechanismus zu dem hundertzüngigen, menschenatemdurchwehten Wunderorganismus des modernen Orchesters. Auf diesem Wege, den seine Künstlerseele kraft ihrer innersten Veranlagung suchen mußte, konnte ihm ein Simon Sechter nicht Führer sein, und er hätte zusehen müssen, wie er ohne Mentor sich Zugang zu den ihm bisher verschlossenen Heiligtümern verschaffen könne, wenn nicht glücklicherweise in Linz damals ein Mann sich gefunden hätte, der gerade deshalb, weil er das strikte Gegenteil Sechters war, wie kaum ein anderer sich geeignet erwies, die Unterweisung des Theoretikers nach der praktischen Seite hin zu ergänzen und Bruckner auf jene Pfade zu geleiten, die ihn zur Unsterblichkeit führen sollten. Dieser Mann war der Linzer Theaterkapellmeister Otto Kitzler, der sich um unseren Meister das dreifache Verdienst erwarb, ihn in die musikalische Formenlehre eingeführt, ihm die Kenntnis des modernen Orchesters vermittelt und — was vielleicht das Allerbedeutsamste ist — ihm zuerst die neue Welt der Kunst Richard Wagners erschlossen zu haben.[1]

[1]) Für das Folgende vgl. Otto Kitzler, Musikalische Erinnerungen. Brünn 1904.

Kitzler ist am 16. März 1834 zu Dresden geboren, war also zehn Jahre jünger, als sein späterer Schüler Bruckner. Gleich dem wenig älteren Hans von Bülow erhielt auch er die frühesten musikalischen Jugendeindrücke durch den flammenden Feuergenius Richard Wagners, der damals auf der Höhe seiner segensreichen Dresdener Kapellmeistertätigkeit stand. Neunjährig in das königlich sächsische Hofkapell-Knabeninstitut aufgenommen, wo der als Orgelvirtuos berühmte Johann Schneider (1789—1864), der Bruder des bekannteren „Weltgerichts"-Komponisten Friedrich Schneider, einen sehr gediegenen Unterricht in Gesang, Klavier und Elementartheorie erteilte, bekam der junge Kitzler nicht nur früh schon Gelegenheit zu häufigerem Konzert- und Theaterbesuch, auch als „Ausübender" durfte er bereits damals das Konzertpodium betreten, so oft die Kapellknaben zur Mitwirkung bei einer größeren Choraufführung herangezogen wurden. Auf der einen Seite die Vorstellungen Weberscher, Mozartscher, Méhulscher, Gluckscher und Spontinischer Opern unter der Leitung eines Mannes wie Wagner, auf der anderen Seite solche musikalische Erlebnisse, wie die denkwürdige Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie (1846)[1], bei der Kitzler als zwölfjähriger Junge mitsang, und noch früher die Überführung der Leiche Webers (1844)[2], wie die erste Aufführung von Schumanns „Paradies und Peri" (1848), und jenes Konzert Hektor Berlioz', in dem der geniale Franzose seine „Phantastische Symphonie" den Dresdenern vorführte (1846) — das waren Eindrücke, die — so unbestimmt und unverstanden sie zum Teil sein mochten — doch

---

[1]) Vgl. R. Wagner, Ges. Schr. u. D. II, 41—49.

[2]) R. Wagner, Ges. Schr. u. D. II, 50—64.

unauslöschlich in der Erinnerung eines musikempfänglichen und musikbegabten Knaben haften mußten. Worin aber das damalige Dresden ganz einzig dastand, das war die sonst nirgendwo anders in gleicher Weise gebotene Gelegenheit, das Bedeutendste und Zukunftsreichste zu hören, was es zu jener Zeit überhaupt auf dem Gebiete der musikalisch-dramatischen Produktion gab: die Opernwerke Richard Wagners selbst. Zwar der 1843 neu erschienene „Fliegende Holländer" war zu der Zeit, da Kitzlers regelmäßiger Opernbesuch begann, schon wieder vom Repertoire verschwunden. Aber „Rienzi" hielt sich noch ungeschwächt in der Gunst des Dresdener Publikums, und zu ihm gesellte sich bald (1845) der „Tannhäuser", dasselbe Werk, das dann 16 Jahre später unser Bruckner als erste Wagnersche Oper eben durch den Mann kennen lernen sollte, der damals elfjährig der Uraufführung beiwohnte.

Sieben Jahre lang blieb Kitzler Sängerknabe. Zu seinem eigentlichen Instrument hatte er sich das Violoncell erwählt, auf dem ihn seit 1848 der berühmte Fr. A. Kummer (1797—1879), ein Schüler des alten Dotzauer, unterrichtete, während die Ausbildung in Harmonielehre, Kontrapunkt und Fuge mit dem Jahre 1850 der namentlich als Männerchorkomponist bekannt gewordene Julius Otto (1804—1877), gleich Richard Wagner ein Schüler des Thomaskantors Theodor Weinlig, übernahm. 1852 geht Kitzler als Musiklehrer nach Eutin, dem Geburtsorte Webers, hält es aber nur einen Winter lang in dem von aller musikalischen Kultur entblößten Städtchen aus. Im folgenden Jahre nimmt er seine Studien wieder auf und bezieht zunächst das Brüsseler Konservatorium, wo der „Paganini des Violoncells" A. Fr. Servais (1807—1877), der ausgezeichnete Violin-

pädagog L. J. Meerts (1800—1863) und der große Theoretiker Fr. J. Fétis (1784—1871) seine Lehrer werden. Namentlich von letzterem, der seinem Kontrapunktunterricht die „blühende Methode“ Cherubinis zugrunde legte, bekennt Kitzler tiefe Förderung erfahren zu haben, zumal da sein früherer Lehrer Otto sich an die ebenso trockenen als veralteten Lehrbücher von Fux und Kirnberger gehalten hatte. 1854 sehen wir den nunmehr Zwanzigjährigen in Prag, dessen altberühmtes Konservatorium damals der als Komponist des Wagnerschen Librettos „Die Franzosen vor Nizza“ im Andenken der Nachwelt fortlebende J. Fr. Kittl (1809 bis 1868) leitete. Hier genoß Kitzler neben dem Unterricht des Direktors den des Violinisten Moritz Mildner (1812—1865), während Julius Goltermann (1825—1876), der spätere Solocellist des Stuttgarter Hoforchesters, ihm auf seinem Spezialinstrumente die letzte Ausbildung gab.

Nach Beendigung seiner Studien begann für den jungen Musiker ein unstetes Wanderleben. Während der Saison 1855/56 wirkt er als Cellist am Stadttheater zu Straßburg, wo eben damals zum ersten Male auf französischem Boden, aber in deutscher Sprache Wagners „Tannhäuser“ zur Aufführung gelangte (Juli 1855, durch die Operngesellschaft des Kölner Stadttheaters unter Kapellmeister Laudin). Dieser Zufall mochte in Kitzler die Erinnerung an die Dresdener Uraufführung wecken und mit dazu beitragen, daß er auch späterhin gerade für dieses Werk des Bayreuther Meisters eine ganz besondere Vorliebe bekundete. Nach Schluß der Spielzeit nimmt er ein Sommerengagement als Cellist, Solorepetitor und Chordirektor in Troyes in der Champagne, benutzt die sich bietende Gelegenheit zu einem zweimonatlichen Aufenthalt in Paris und geht zum

Herbst 1856 in gleicher Eigenschaft nach Lyon. Hier bleibt er zwei Jahre und wird, nachdem er inzwischen auch wieder einmal die Heimat aufgesucht und Österreich (Wien) und Bayern (München) bereist hatte, 1858 für zwei Saisons zweiter Kapellmeister an dem Landestheater in Linz, wohin er nach einjährigem Wirken als zweiter Kapellmeister in Königsberg (1860/61) im Herbst 1861 als erster Kapellmeister wieder zurückkehrt.

Schon zu Beginn seines (ersten) Linzer Aufenthalts hatte Kitzler die Bekanntschaft Bruckners gemacht. Auf dem Kirchenchor, wo jener gelegentlich bei größeren Messen als Cellist mitwirkte, hatten sich beide Männer zuerst getroffen; und als Kitzler im Spätjahr 1861 aus Königsberg nach Linz zurückgekommen war, entschloß sich Bruckner, sein Schüler zu werden. Was ihn, den 37jährigen, der sich als Organist wie als Kontrapunktiker schon damals eines wohlbegründeten, von Autoritäten wie Herbeck, Hellmesberger und Dessoff anerkannten Rufes erfreute und der sich auch schon mannigfach als Komponist mit Glück auf den verschiedensten Gebieten versucht hatte, — was ihn bewog, sich noch nicht für fertig zu halten und noch einmal den Unterricht eines dazu noch jüngeren Mannes aufzusuchen, das war ohne Zweifel das lebhaft empfundene Gefühl von der Einseitigkeit des Unterrichts, den er von Sechter empfangen hatte. Mehr theoretischer als praktischer Natur, und soweit es für die kompositorische Praxis verwendbar war, ausschließlich den sogenannten „strengen" Satz berücksichtigend, hatte dieses Studium ihm eine bis zur Pedanterie gehende Gewissenhaftigkeit in all den Dingen anerzogen, die sich auf „Reinheit" des Satzes beziehen, es hatte ihm eine große Gewandtheit in der

polyphonen Stimmführung beigebracht und ihn in alle Künste und Künsteleien des Kontrapunkts eingeweiht. Was er da gelernt hatte, das mochte ihm halbwegs genügen, solange er — wie das ja auch anfänglich fast ausschließlich der Fall war — seine Kompositionsversuche auf die kleineren Vokalformen der Kirchenmusik beschränkte. Sobald er aber darüber hinaus sich an größere Gebilde heranwagen, etwa an eine Instrumentalmesse oder gar auf das Gebiet der weltlichen Tonkunst übertreten wollte, mußte sich seine Ausbildung als gänzlich unzureichend erweisen. Obgleich Sechters Hauptwerk sich „Die Grundsätze der musikalischen Komposition" betitelt, enthält es im wesentlichen doch nur eine Harmonie- und Kontrapunktlehre. Gerade, was Bruckner jetzt am notwendigsten gebraucht hätte, Kenntnis und Übung im Gebrauch der musikalischen Formen, sowie Vertrautheit mit den Hilfsmitteln des modernen Orchesters konnte er dem Sechterschen Buche nicht entnehmen, und es kann wohl als gewiß gelten, daß auch der mündliche Unterricht des berühmten Theoretikers diese Gegenstände gänzlich hat beiseite liegen lassen.

Ein weniger skrupulöser und mit mehr Selbstvertrauen begabter Charakter, als Bruckner einer war, hätte nun wohl meinen können, durch Selbststudium diese Lücken seiner musikalischen Bildung ausfüllen zu können. Es ist bezeichnend für ihn, daß er das nicht wagte, und auch in diesem Falle der — wenn ich so sagen darf — althandwerkerlichen Ansicht war, daß es ohne einen persönlichen „Meister" auch keine rechte „Lehre" geben könne. Daß ihn nun der Zufall gerade mit Kitzler zusammenführte, war gewiß ein Glück. Denn bedenkt man die musikalische Bedeutungslosigkeit einer damaligen Provinzialhauptstadt wie Linz, so war

es schon nicht alltäglich, hier überhaupt einen so vielseitig gebildeten Musiker wie Kitzler zu treffen. Durchaus Praktiker, eignete er sich, wie schon gesagt, als Lehrer für Bruckner namentlich darum in so ausgezeichneter Weise, weil er in allem und jedem das genaue Gegenteil eines Simon Sechter war. Von Haus aus Orchestercellist, dabei aber seinem Bildungsgange nach doch nichts weniger als ein Subalternmusiker, vereinigte er in sich die Routine des musikalischen „Troupiers", der von der Pike auf gedient hat, mit dem reichen Wissen eines Schülers zweier Konservatorien, die — zeitlich wie der Dignität nach — zu den ersten ihrer Art gehörten. Daß er in Dresden, Brüssel und Prag nacheinander nicht nur die verschiedensten musikalischen Unterrichtsmethoden kennen gelernt, sondern auch mit zwei so gegensätzlichen musikalischen Kulturen, wie der deutschen und böhmischen einerseits, der belgisch-französischen andererseits in nahe Berührung gekommen war, mußte seinen künstlerischen Gesichtskreis ebenso erweitern, wie die späteren Engagements in Frankreich ihn über den engen geistigen Horizont des Durchschnittsmusikers emporhoben. All das tritt aber weit zurück hinter der einen Tatsache, daß die allerersten bleibenden musikalischen Eindrücke, die Kitzler als Knabe empfangen, von dem übergewaltigen Genius Richard Wagner ausgegangen waren. Trotz seiner damaligen Jugend mußte das lebendig in ihm fortwirken, und als das musikhistorisch wichtigste und folgenreichste Resultat dieser früh gefaßten Wagner-Begeisterung haben wir die Beeinflussung seines Schülers Bruckner anzusehen, den er zuerst mit Wagnerscher Musik bekannt machte.

Im Herbst 1861 begann Bruckners regelmäßiger

Unterricht bei Kitzler. Er hatte zunächst die musikalische Formenlehre zum Gegenstand, wobei sich der Lehrer als Leitfaden des kleinen Büchleins von E. Fr. E. Richter bediente. Die praktischen Beispiele für die vorgetragene Theorie lieferte ein eingehendes vergleichendes Studium der Beethovenschen Sonaten. Dabei verdient eine besondere Erwähnung der von Kitzler (a. a. O., S. 29) angeführte Zug, daß Bruckner jedesmal eine ganz besondere Freude zu erkennen gegeben habe, wenn er bei Beethoven auf eine Regelwidrigkeit gestoßen sei, d. h. auf etwas, was nach den strengen Satzregeln, wie sie ihm durch Sechter überliefert worden waren, als „fehlerhaft" zu gelten hatte. Diese Freude ist für Bruckners Charakter ungemein bezeichnend. Einem übertrieben ehrfurchtsvollen Respekt vor allem, was er als unumstößliche Autorität zu betrachten sich gewöhnt hatte, stand bei ihm eine durch nichts zu bändigende Lust am kraftgenialischen Über-die-Stränge-schlagen eigentlich ganz unvermittelt gegenüber. Er war nicht leichtsinnig genug, um sich kurzer Hand von der Bevormundung durch eine Autorität zu befreien, an deren Unfehlbarkeit er einmal geglaubt hatte; andererseits strotzte aber auch seine üppige musikalische Elementarnatur viel zu sehr von ungebrochenem Lebenswillen, um sich dem Regelzwang je ganz fügen zu können. In ihm lag etwas kindlich Unterwürfiges, dem es Bedürfnis war, sich anzulehnen und sich gängeln zu lassen, aber zum mindesten ebenso stark auch etwas trotzig Revolutionäres, das sich auflehnte und empörte gegen jederlei ihm angetanen Zwang und Gewalt. Diese beiden gegensätzlichen Strömungen seiner Brust mußten ihn nun in um so zahlreichere Konflikte führen, als es niemals zu einer durch Reflexion vermittelten

Ausgleichung kam. So konnte es geschehen, daß Bruckner zwar jedesmal sich freute, wenn er bei hochverehrten Meistern wie Beethoven oder Wagner etwas fand, was den „Regeln", wie er sie kannte, zuwiderlief, sich aber doch nicht für befugt hielt, von denselben Freiheiten in den eigenen Werken Gebrauch zu machen; und daß wir denselben Mann, der Dinge niedergeschrieben hat, deren unerhörte Kühnheit nirgendswo ihresgleichen findet, zu anderen Zeiten sich mit Skrupeln abmühen sehen, die das Herz eines Durchschnitts-Konservatoristen kaum nach dem ersten Jahre Harmonieunterricht noch beschweren dürften.

Nachdem die Formenlehre absolviert war, ging es an die Instrumentationskunde. Dabei legte Kitzler dem Unterricht den die Instrumentierung behandelnden Teil der Kompositionslehre von A. B. Marx (Band 3 und 4) zu grunde,[1]) und es mag sich daher schreiben, daß Bruckner auch in späterer Zeit diesem Buche eine gewisse Wertschätzung bewahrte und es gern zu Rate zog in solchen Fragen, auf die sein Meister Sechter ihm die Antwort schuldig blieb. Doch war Meyerbeer der jüngste Meister der Orchesterkunst, den Marx in seinen Beispielen berücksichtigte, sodaß ein Lehrer, der seinen Schüler in der Instrumentation wirklich auf die Höhe der Zeit führen wollte, zusehen mußte, wie er das Lehrbuch nach der modernen Richtung hin selbständig ergänzen könne. Da traf es sich denn sehr glücklich, daß gerade damals in Kitzlers Händen eine Partitur sind befand, aus der, was Neuheit und Originalität der Instrumentierung anbelangt, mehr zu lernen

---

[1]) Dass Kitzler nicht zu Berlioz' Instrumentationslehre griff, mag damit zusammenhängen, dass die Dörffel'sche deutsche Übersetzung, die das epochemachende Werk allgemein bei uns bekannt machte, erst im Jahre 1864 erschien.

war, als aus allen Lehrbüchern der Welt: Richard Wagners „T a n n h ä u s e r". Schon im ersten Jahre seines (zweiten) Linzer Engagements hatte nämlich der zukunftsmusikbegeisterte und wagemutige Kapellmeister das ihm seit frühester Jugendzeit ans Herz gewachsene Werk in der oberösterreichischen Landeshauptstadt, wo man noch keine Wagnersche Oper gehört hatte, zur Aufführung bringen wollen. Damals scheiterte der Plan an dem Mangel an Entgegenkommen von seiten des Theaterdirektors, der an einen Erfolg nicht glaubte und nicht einmal zur Bewilligung von Wagners beispiellos bescheidener Honorarforderung (zehn Napoleonsdor) zu bewegen war. Aber Kitzler ließ nicht locker. Im Herbst 1862 suchte er den zur Vorbereitung der (nicht zustande gekommenen) ersten Aufführung des „Tristan" in Wien weilenden Meister persönlich auf, und erwirkte von ihm die Erlaubnis, den „Tannhäuser" zu seinem und seiner Braut (der Opernsängerin Marie Krejci) Benefiz honorarfrei in Linz zur Darstellung bringen zu dürfen. Die gewissenhaft vorbereiteten beiden Aufführungen fanden am 13. und 20. Februar 1863 statt, und hatten nach Kitzlers eigenem Bericht einen „unerhörten" Erfolg.

Ein Vierteljahr früher, im Dezember 1862, hatte Kitzler seinem Schüler Bruckner die Absicht mitgeteilt, den „Tannhäuser" in Linz aufzuführen, brachte ihm die Partitur, machte ihn auf die Schönheiten des Werkes und die Neuheit der Instrumentation aufmerksam und veranlaßte ihn, sowohl vor wie nach der Aufführung die Musik gründlich durchzustudieren. Kitzler meint (a. a. O., S. 29), daß für Bruckner die Wagnersche Richtung damals noch ganz fremd gewesen sei, und daß er jedenfalls zuvor noch keine Wagnersche Oper gehört habe. Das letztere begründet

Kitzler damit, daß die einzige Gelegenheit dazu jene Zeit geboten hätte, wo Bruckner (in den Jahren 1856—60) jeweils während seiner Ostern- und Weihnachtsferien den Unterricht Simon Sechters in Wien aufsuchte: da sei er aber von seinen Studien so sehr in Anspruch genommen gewesen, daß er kaum die Hofoper besuchen konnte, um eine Wagnersche Oper zu hören. Entscheidender scheint mir aber die Erwägung zu sein, daß, wenn tatsächlich der Linzer „Tannhäuser" nicht die erste von Bruckner besuchte Wagneraufführung gewesen wäre, dies in jener Zeit zwischen ihm und seinem Lehrer Kitzler doch wohl hätte zur Sprache kommen müssen. Immerhin wäre es möglich, daß Bruckner einzelne Fragmente aus Wagnerschen Werken schon früher gehört hätte. Denn es ist bekannt, daß gerade die österreichischen Militärkapellen schon sehr früh die Zukunftsmusik zu kultivieren begannen. Wie dem auch sei, jedenfalls ist die Behauptung, daß Bruckners erste größere Schöpfungen, die 1864 bezw. 1865—66 komponierte D-moll-Messe und C-moll-Symphonie, ganz frei vom Einflusse der Kunst Richard Wagners entstanden seien, durch das Zeugnis Kitzlers hinfällig geworden. Bruckner hat nicht nur schon im Februar 1863 zwei Aufführungen des „Tannhäuser" in Linz gehört, sondern auch um jene Zeit die Partitur dieser Oper genau studiert. Ja, aller Wahrscheinlichkeit nach hat sich Bruckner sogar an der Einstudierung des Werkes damals mitbeteiligt. Denn der Linzer Männergesangverein „Frohsinn", dessen Chormeister Bruckner 1862—68 war, ist für die Pilgerchöre zur Mitwirkung herangezogen worden.

Vor der Bekanntschaft mit „Tannhäuser" hatte Bruckner sich unter Anleitung Kitzlers schon praktisch an die Symphonieform herangewagt, die dann später-

hin seine eigentliche künstlerische Domäne werden sollte. Doch war diese seine allererste Symphonie in f-moll, die später von ihm vernichtet worden oder sonstwie verloren gegangen zu sein scheint, nach Kitzlers Erinnerung mehr eine Schularbeit, zu der er nicht besonders inspiriert gewesen war, weshalb auch sein Lehrer ihm nichts besonders Lobendes über sie sagen konnte. Daß aber diese Zurückhaltung Kitzlers Bruckner trotz seiner „unendlichen Bescheidenheit" gekränkt hat, ist keineswegs so auffallend, wie jener meint. Denn man wird dem öfter begegnen, daß tiefe Naturen, bei denen sich Selbstbewußtsein und Bescheidenheit noch nicht harmonisch ausgeglichen haben, gerade dann und bei solchen Gelegenheiten eine unmotivierte Empfindlichkeit zeigen, wo ihre Leistungen nicht im geringsten auf der vollen Höhe ihres Könnens sind, während sie umgekehrt am ehesten da von vollständigem Selbstverzagen übermannt werden, wo sie ihr Bestes gegeben haben.

Über den feierlichen für Bruckners altzünftig-handwerkerliche Auffassung wiederum ungemein charakteristischen Abschluß der Lehrzeit bei Kitzler möge dieser selbst berichten: „Unsere Studien waren hiermit zu Ende gegangen, sowie die Zeit meines Linzer Engagements, und eines Tages fragte er mich: Wann werde ich denn freigesprochen? Auf meine Antwort, das könne jeden Tag geschehen, denn er hätte schon seinen Lehrer übertroffen, der ihm nichts mehr lehren könne, wollte er dies nicht so einfach geschehen lassen, und lud mich und meine Frau zu einer Wagenpartie ein, die uns nach dem reizend am Walde gelegenen Jägerhause von Kirnberg brachte, wo bei fröhlichem Mahle die gewünschte Freisprechung erfolgte."

Auch späterhin, nachdem Kitzler in Brünn eine

Lebensstellung als artistischer Direktor des Musikvereins und der Musikschule gefunden hatte, blieb er mit seinem früheren Schüler in treuer, freundschaftlicher Verbindung. Kitzler machte sich durch Aufführungen (Vierte Symphonie und Te Deum 1893, zweite Symphonie 1896) um Bruckners Sache in Brünn verdient, und die an ihn gerichteten Briefe unseres Meisters bezeugen, wie sehr er Kitzler dafür dankbar war. Diese schlichten, in ihrer Form so rührend unbeholfenen, zwischen fast komisch wirkendem Respekt und intimster Herzlichkeit so unvermittelt hin- und herschwankenden Ergüsse, in denen er einen Duzfreund mit „hochverehrter, edler Herr Professor“ anredet, sind inhaltlich ebenso belanglos, wie alle anderen Briefe Bruckners, die bis jetzt bekannt geworden sind, aber darum nicht minder bezeichnend für den unter der grotesken Schale eines weltmännisch gänzlich ungebildeten Bauern sich verbergenden zarten und herzlichen Sinn ihres Schreibers.

Den Anstoß, den Bruckners musikalische Entwicklung durch die Bekanntschaft mit Wagners „Tannhäuser“ gewonnen, kann man sich kaum gewaltig genug denken. Zunächst äußerte sich dieser Einfluß als ungemein fruchtbare Anregung für das eigene Schaffen. Zwar hatte der Meister, wie wir wissen, schon früh zu komponieren angefangen. Klavierstücke, Lieder, Männerchöre und vor allem kleinere Kirchenmusikstücke waren während seiner Dorfschullehrerzeit, in St. Florian und später in Linz in ziemlicher Anzahl entstanden. Das wenige, was davon bekannt geworden ist, die aus dem Jahre 1846 stammenden fünf Tantum ergo und das zehn Jahre später entstandene schöne Ave Maria in F, sie beweisen die eminente Satzgewandtheit, die Bruckner schon vor seinen Studien

bei Sechter zumeist auf autodidaktischem Wege sich erworben hatte, verraten hohe Begabung und entbehren auch nicht wahrhaft origineller, den künftigen Meister verratender Züge. Aber alles in allem nehmen sie, an den späteren Schöpfungen gemessen, doch innerhalb des Brucknerschen Gesamtwerkes nur den Rang von wenig belangreichen Vorläufern ein. Und über die nicht veröffentlichten hat Bruckner dadurch selbst das Urteil gesprochen, daß er auch späterhin nie wieder auf sie zurückkam.

Nun aber ging es rasch und gewaltig aufwärts. Mit der D-moll-Messe (1864)und der C-moll-Symphonie (1865—66) steht Bruckner als Meister da. Nicht „fertig" — das ist er in einem gewissen Sinne nie geworden —, auch nicht eigentlich „ausgereift" — das sollte er erst in Wien werden —, aber doch als eine eigenartige und selbständige künstlerische Persönlichkeit, die das, was sie zu sagen hat, in einer vielleicht noch nicht ganz schlackenlosen, aber bedeutsam eindringlichen, wirkungsvollen und wuchtigen Sprache auszudrücken versteht. Nun drang sein Name auch zuerst an die weitere Öffentlichkeit. Die schon erwähnten Aufführungen des D-moll-Requiems, der Kantate zur Grundsteinlegung der Linzer Doms, die Auszeichnung seines „Germanenzug" (Männerchor mit Bläserbegleitung), der bei Gelegenheit des ersten oberösterreichischen Sängerbundesfestes (4.—6. Juni 1865) den zweiten Preis erhielt, die musikalische Verherrlichung der kirchlichen Feier der Grundsteinlegung des Allgemeinen Krankenhauses zu Linz (15. September 1863), — das waren alles Ereignisse von nur lokaler oder provinzialer Bedeutung. Aber die Aufführungen der D-moll-Messe (Frühjahr 1865; zuerst im Dom, dann in einem eigens zum Zwecke der Wiederholung veranstalteten geistlichen Konzerte)

und der C-moll-Symphonie (9. Mai 1868) wurden auch auswärts bemerkt und in Wiener Zeitungen[1]) besprochen.

Ein wichtiges Ereignis fällt noch in die Linzer Zeit: die persönliche Bekanntschaft mit Richard Wagner, den er bei Gelegenheit der Münchener Aufführung des „Tristan“ (10. Juni 1865) zum ersten Male sah. Nicht nur der Meister selbst, auch Hans von Bülow, mit dem Bruckner Teile seiner im Entstehen begriffenen C-moll-Symphonie am Klavier durchging, soll sich damals sehr für ihn interessiert haben, — ein Interesse, das allerdings bei dem berühmten Dirigenten nicht allzu lange anhalten sollte. Aber daß Wagner damals schon Bruckner als Künstler schätzte, geht daraus hervor, daß er ihm den Schluß der „Meistersinger“ noch vor der Veröffentlichung der Partitur zu einer Aufführung beim Gründungsfeste des Männergesangvereins „Frohsinn“ (4. April 1868) überließ, wobei außerdem noch der Chor der Ritter und Edelfrauen aus dem zweiten Akte des „Tannhäuser“, Schumanns „Ritornell“ und ein Brucknerscher Chor („Vaterlandsliebe“) zu Gehör gelangten.

Über Bruckners künstlerisches Verhältnis zu seinem Meister und Abgott Richard Wagner wird an einer anderen Stelle zu reden sein. Hier soll nur darauf hingewiesen werden, wie unendlich viel das persönliche Interesse, das Wagner ihm zuwandte, für einen Mann wie Bruckner zu bedeuten hatte. Sein kindliches Gemüt verlangte mit aller Macht danach, einen Herrn und Meister über sich zu haben, einen, den er mit der ganzen Inbrunst seines idealtrunkenen Her-

---

[1]) S. z. B. »Neue Freie Presse« vom 11. April 1865 (No. 221) und 19. Mai 1868 (No. 1336).

zens verehren, ja anbeten konnte. In Wagner fand er nun zum ersten Male einen wahrhaft Großen, der solch überschwenglicher Begeisterung in der Tat auch würdig war, einen, der wirklich das strahlende Diadem eines geistigen Weltmachtherrschers auf der Stirne trug. Und dieser Gewaltige interessierte sich für die Arbeiten des armen Organisten, sprach seinem Schaffen hohe künstlerische Bedeutung zu und vertraute ihm Bruchstücke seiner eigenen Werke zur ersten Aufführung. Man kann sich denken, welche Genugtuung das alles Bruckner gewährte, der gerade damals einer Stärkung seines Selbstvertrauens so sehr bedurfte.

Denn so glänzend die Aufnahme war, die das Linzer Publikum äußerlich der C-moll-Symphonie bereitete, so wenig fühlte sich Bruckner selbst innerlich befriedigt. Das Orchester war ungenügend, der Eindruck des Werkes infolgedessen unklar, und der Komponist mußte die Empfindung haben, nicht verstanden worden zu sein. Es wird berichtet, daß Bruckner damals nahe daran war, an sich und seinem künstlerischen Berufe ganz irre zu werden, daß ein völliges Verzagen seiner Herr ward, aus dem er sich erst mit und in der Komposition der (zu Weihnachten 1868 vollendeten) F-moll-Messe allmählich wieder emporarbeitete. Vollends gewann er neuen Mut, als ihm von außen die ehrenvollste Auszeichnung kam, die er sich nur wünschen und erhoffen konnte: die Berufung nach W i e n.



In Wien.

Unter den Mitgliedern der Kommission, vor der Bruckner im Jahre 1861 seine denkwürdige Reifeprüfung im Kontrapunkt ablegte, hatte sich auch Johann Herbeck befunden, damals artistischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde, Professor am Konservatorium und Chormeister des Männergesangvereins, — „die bewegende Kraft, das Perpetuum mobile des Wiener Musiklebens durch zwanzig Jahre", wie er nach seinem frühen Tode mit vollem Recht genannt wurde.[1]) Bei diesem bedeutenden und einflußreichen Manne hatten die erstaunlichen Leistungen Bruckners einen so tiefen und bleibenden Eindruck hinterlassen, daß er den Linzer Organisten nun nicht mehr aus den Augen verlor. Und er war es auch, der sieben Jahre später die Berufung unseres Meisters nach der Reichshauptstadt anregte und durchsetzte.

Die Übersiedelung nach Wien macht einen so tiefen und wichtigen Einschnitt im Leben des Komponisten, die Verpflanzung aus dem heimatlichen Boden in ein so ganz anders geartetes Erdreich ward für seine gesamte fernere Entwicklung als Künstler wie

---

[1]) E. Hanslick, Suite. Aufsätze über Musik und Musiker. Wien und Teschen 1886. S. 38.

als Mensch von so ausschlaggebender Bedeutung, daß es gerechtfertigt erscheint, im Vorübergehen einen Blick zu werfen auf den seltenen Mann, der diese recht eigentlich Bruckners „Hegira“ zu nennende Epoche herbeigeführt hat, und an dem der Meister in der Folge seine kräftigste Stütze in einer ihm fremden und keineswegs immer freundlich gesinnten künstlerischen Umgebung fand.

Johann Herbeck wurde am 25. Dezember 1831 zu Wien als Sohn eines in dürftigen Verhältnissen lebenden Schneidermeisters geboren. Mütterlicherseits aus einer altmusikalischen Familie stammend, zeigte er schon früh hervorragende tonkünstlerische Begabung. Dennoch wurde er zunächst für eine gelehrte Laufbahn bestimmt, wobei der Nachteil, daß er verhältnismäßig erst spät zu einer entschiedenen Ausbildung und Betätigung seiner musikalischen Fähigkeiten gelangte, reichlich aufgewogen ward durch den Vorteil einer gründlicheren und umfassenderen allgemeinen Bildung, als sie selbst damals noch der Berufsmusiker in der Regel besaß. Die Mittelschuljahre verbrachte der junge Herbeck zum größten Teil in dem alten Cistercienserstift Heiligenkreuz bei Baden, wo er Anfang Oktober 1843 durch Vermittelung des berühmten Geigers Georg Hellmesberger (1800—1873) als Sängerknabe und Gymnasialzögling ein Unterkommen gefunden. Daher stammte auch die Freundschaft, die ihn mit dem ihm ungefähr gleichaltrigen Sohn seines Protektors: Josef Hellmesberger (1829—1893), seinem späteren Kollegen in der Leitung der Gesellschaft der Musikfreunde, zeitlebens verband. Ein anderthalbjähriges Studium bei dem Kirchenkomponisten Ludwig Rotter (1810—1895), dessen Unterricht der fünfzehnjährige Gymnasiast von Heiligen-

kreuz aus in Wien aufsuchte, blieb die einzige musikalische Führung, die Herbeck von fremder Hand zuteil ward. Im übrigen sah er sich ausschließlich auf die Autodidaxis angewiesen. Herbst 1847 finden wir den angehenden Künstler an der Wiener Universität als Hörer der „Philosophie" — wie man damals die siebente und achte Gymnasialklasse nannte —, nach den stürmischen Tagen des Revolutionsjahres 1848 als Haushofmeister einer Familie Thornton in Münchendorf bei Laxenburg, und 1850 wieder in Wien als Studenten der Jurisprudenz, der aus Stipendien und dem Ertrag von Privatstunden seinen ärmlichen Unterhalt zu bestreiten hat. Um die Jahreswende 1851/52 gibt er das Universitätsstudium endgültig auf, entschließt sich zur Musikerlaufbahn und wird Ende 1853 Chorregent an derselben Piaristenkirche in der Josefstadt, auf deren Orgel acht Jahre später Anton Bruckner seine erstaunliche Kunstprobe ablegte.

Nachdem der Wiener Männergesangverein, dessen Mitglied Herbeck 1852 geworden war, ihn 1856 zu seinem Chormeister gewählt hatte, ging es rasch aufwärts mit der Carriere des jungen Künstlers. Im Jahre 1858 wird ihm die Leitung des von der Gesellschaft der Musikfreunde neu gegründeten „Singvereins" und gleichzeitig eine Professur für Männergesang am Konservatorium übertragen. Seit 1859 dirigiert er allein die Konzerte dieser Gesellschaft. 1863 ist er Vizehofkapellmeister und rückt bereits drei Jahre später als Nachfolger Benedikt Randhartingers (1802—1893), des Mitschülers von Schubert bei Salieri, und mit Überspringung des fast ein Vierteljahrhundert älteren Gottfried Preyer (1807—1901) zum ersten Hofkapellmeister auf. 1869 wird er Kapellmeister der Hofoper, 1870 deren Direktor, als welcher er 1875 seinen Abschied nimmt.

In seine frühere Stellung als Dirigent der Gesellschaftskonzerte zurückgekehrt, — die in der Zwischenzeit (1871—1874) Johannes Brahms geleitet hatte —, stirbt er zu früh für das Wiener Musikleben, das ihm so unendlich viel zu verdanken hatte, am 28. Oktober 1877.

Ein „lodernder Feuergeist“, wie ihn Hanslick nennt (a. a. O., S. 52), einer, dessen rastlos energisches Streben seine Ziele nicht hoch genug sich stecken konnte, für den es Unerreichbares überhaupt nicht gab, hatte Herbeck als *self made man* in des Wortes eigentlichster Bedeutung die widrigsten Verhältnisse zu besiegen, ehe er nach langwierigen Umwegen seinen wahren Lebensberuf fand. Und obwohl kaum über die Akme des Lebens hinausgelangt, erreicht er in dem kurzen Zeitraum eines Vierteljahrhunderts nicht nur eine der führenden Stellen im musikalischen Leben Wiens, sondern bekleidet beinahe alle diese Stellen zusammen, teils gleichzeitig, teils nacheinander. Der geborene Dirigent, im höchsten Grade mächtig des geheimnisvollen Zaubers, der den vielgliedrigen Körper einer großen musikalischen Aufführung widerstandslos in den Bann eines herrschenden Einzelwillens zwingt, hat Herbeck namentlich als Chorführer glänzende Triumphe gefeiert, aber auch von einem Meister wie Hektor Berlioz die Würdigung als ein „Orchesterdirigent ersten Ranges“ gefunden.[1]) Dennoch lag die Hauptbedeutung der Herbeckschen Tätigkeit nicht sowohl in der hohen Vollendung, zu der er die Leistungen der seiner Leitung unterstellten Musikinstitute zu bringen wußte, als vielmehr in der vorurteilslosen Unbefangenheit und allem Traditionszwang absagenden Fortschrittlichkeit der künstlerischen Ge-

---

[1]) Hector Berlioz, Correspondance inédite. Paris 1879, p. 333.

sinnungen und Tendenzen, von denen sein gesamtes Wirken beseelt war. Dabei hielt er sich frei von jeder Einseitgikeit: derselbe Mann, der es zuerst in Wien gewagt hat, mit Nachdruck für Franz Liszt als Komponisten einzutreten, war es auch, der durch liebevolle Pflege des Volksliedes, wie durch Zurückgreifen auf die klassische A cappella-Chormusik des 16. und 17. Jahrhunderts die Universalität seiner Kunstanschauungen bewies.

Es würde zu weit führen, wenn hier alle die zahllosen Verdienste, die Herbeck sich um den musikalischen Fortschritt in Wien erworben hat, auch nur andeutungsweise gewürdigt werden sollten. Nur die Namen einiger Meister seien genannt, für die er mit besonders warmem Eifer eintrat. Neben Franz Schubert (Chöre, Messen in der Hofkapelle, Auffindung des Fragments der H-moll-Symphonie 1865, „Der häusliche Krieg“ in Konzertaufführung 1861, das Oratorium „Lazarus“, zuerst 1863) und Robert Schumann (Chöre, „Vom Pagen und der Königstochter“, Manfred 1859, 1860, 1863, „Zigeunerleben“, „Der Königssohn“, Faustmusik 1860, 1868, „Paradies und Peri“ 1862, 1870, „Der Rose Pilgerfahrt 1868) sind es vor allem die Führer der neuromantischen Bewegung, Hektor Berlioz (Chor der Capulets aus „Romeo und Julie“ 1859, Harold-Symphonie 1862, Cellini-Ouvertüre, zum ersten Male 1863, „König Lear“ 1865, erste Wiener Aufführung des „Faust“ 1866), Richard Wagner (Pilgerchor aus „Tannhäuser“ bereits 1857, Bruchstücke aus dem „Fliegenden Holländer“ 1859, „Liebesmahl der Apostel“ 1864, erste Aufführung der „Meistersinger“ in der Hofoper 1870, Neueinstudierung von Rienzi, Holländer und Lohengrin) und, was mehr als alles andere Selbständigkeit des Urteils und einen unvoreingenommenen, freien

Geschmack bezeugt, Franz Liszt (Männerchöre seit 1856, Männerchormesse 1857, Ungarische Krönungsmesse in der Hofkapelle, Prometheus-Musik 1860, die Schubertschen Märsche, deren Orchesterbearbeitung Herbeck bei Liszt angeregt hatte, „Heilige Elisabeth", 1869 zweimal und dann 1876) — sie sind es, denen Herbecks Liebe vorzüglich galt.

Wenn wir Herbecks musikalischen Entwicklungsgang überblicken, so verstehen wir es, wie er gerade zu einer Persönlichkeit wie Bruckner sich hingezogen fühlen mußte. Gleich unserem Meister hatte er einen großen Teil seiner Jugendjahre als Sängerknabe eines Klosterstifts verlebt und war dort mit der Kirchenmusik in nähere Berührung gekommen. Seine so vielfach betätigte Schubert-Schwärmerei machte ihn empfänglich für jenen Zug in Bruckners künstlerischer Gesamtindividualität, der diesen, und zwar weit über die bloße landsmannschaftliche Zusammengehörigkeit hinaus, mit dem großen Wiener als einer ihm tief innerlich verwandten Erscheinung verbindet. Die kühne Originalität, wie sie schon in Bruckners früheren Werken, oft bis ans Bizarre streifend, zum Ausdruck gelangt, imponierte dem freien Fortschrittsgeiste Herbecks, und der scharf ausgesprochene Sinn des Dirigenten für das Grandiose und sinnlich Wirkungsvolle auch im Gebrauch der äußeren Kunstmittel ließ ihn Gefallen finden an Bruckners noch jetzt vielfach als „maßlos" verschriener Art, die von aller akademischen Enthaltsamkeitsästhetik so weit entfernt war. So wurde Herbeck zwar kein blinder Bruckner-Schwärmer, aber doch der erste in Wien, der mit voller Klarheit erkannte, welch geniale Begabung in dem schlichten Organisten steckte. Wie er Bruckner als Komponisten beurteilte, darüber spricht

sich Herbecks Sohn Ludwig folgendermaßen aus:[1]) „Herbeck erkannte bei aller Schätzung seines Genies Bruckners Hauptfehler: die often Wiederholungen der Themata, die eigentümliche Sucht, Generalpausen dort anzubringen, wo eine erklärbare Notwendigkeit dazu nicht vorliegt, endlich die stellenweise zu dicke Instrumentierung sehr gut und verschwieg sie ihm auch nicht. Die von Herbeck gehörig gekürzten und von den übrigen Fehlern möglichst befreiten Messen Bruckners machten denn auch in der Hofkapelle stets den besten Eindruck. Nach einer Probe der C-moll-Symphonie (der zweiten), die in einem Gesellschaftskonzerte zur Aufführung gelangte, sagte Herbeck zu dem Komponisten: ‚Noch habe ich Ihnen keine Komplimente gemacht, aber ich sage Ihnen, wenn Brahms im stande wäre, eine solche Symphonie zu schreiben, dann würde der Saal demoliert vor Applaus.' Kurz vor seinem Tode spielte er mit dem Komponisten dessen vierte (romantische) Symphonie durch und machte, tief ergriffen von den Schönheiten des Werkes, die Bemerkung: ‚Das könnte Schubert geschrieben haben; wer so etwas schaffen kann, vor dem muß man Respekt haben.'"

Schon jener Vergleich mit Brahms bei Gelegenheit der C-moll-Symphonie kann darüber belehren, daß Herbeck, wenn er jene Zeit erlebt hätte, wo sich der Kampf um die Anerkennung Bruckners in Wien immer mehr daraufhin zuspitzte, ob es erlaubt sei, neben — oder gar über Brahms — noch einen anderen großen Komponisten unter den Zeitgenossen gelten zu lassen, unbedenklich auf die Seite unseres Meisters sich ge-

---

[1]) Johann Herbeck. Ein Lebensbild von seinem Sohne Ludwig. Wien 1885. S. 232 f.

stellt hätte. Abgesehen davon, daß Herbecks ganze künstlerische Persönlichkeit schon von vornherein keinen Zweifel hierüber aufkommen läßt, ist es auch ausdrücklich bezeugt, daß er die im Kampfe gegen Wagner aus taktischen Gründen zum Parteidogma gewordene Überschätzung Brahms' nicht mitmachte. Zwar hat er auch diesen in seinen Konzertprogrammen keineswegs vernachlässigt (D-dur-Serenade 1862, Bruchstücke aus dem „Deutschen Requiem" 1867, 23. Psalm, C-moll-Symphonie 1876), aber von der oft gerühmten geistigen Verwandtschaft Brahms' mit Robert Schumann wollte er nichts wissen: „Mit Schumann hat er nichts gemein, als einen Mangel, die Verworrenheit. Schumann steht himmelhoch über Brahms." Und im intimen Kreise äußerte er sich oft, „daß all die überschwänglichen Lobespsalmisten des Komponisten Brahms in den Augen der Nachwelt einmal recht lächerlich erscheinen würden"[1]) — eine Prophezeiung, die freilich bis zur Stunde doch noch nicht ganz eingetroffen ist, — was übrigens, nebenbei bemerkt, durchaus nichts gegen die Richtigkeit des Herbeckschen Urteils beweist. —

Den ersten großen Dienst, den Herbeck Bruckner in Wien erwies, bestand darin, daß er im Januar 1867 die D-moll-Messe in der Hofkapelle zur Aufführung brachte, und kurze Zeit darauf bot sich die Gelegenheit, den Linzer Organisten selbst für die Reichshauptstadt zu gewinnen.

Simon Sechter war am 10. September 1867 im Alter von 79 Jahren gestorben. Außer der Hoforganistenstelle hatte er eine Professur für Harmonielehre,

---

[1]) A. a. O. S. 135.

Kontrapunkt und Orgel am Konservatorium bekleidet. Der Gedanke, Bruckner zu seinem Nachfolger zu gewinnen, entsprang Herbecks eigenster Initiative. Zu Ostern 1868 ließ er in Linz anfragen, ob Bruckner geneigt sei, eine Lehrerstelle am Wiener Konservatorium anzunehmen. Der abschlägige Bescheid, den er zunächst erhielt, veranlaßte ihn, die ihm am Herzen liegende Angelegenheit persönlich zu betreiben. Er führte die Sache auf eigene Faust in Wien so weit, daß nur noch die Einwilligung Bruckners fehlte, um die Anstellung perfekt zu machen, und reiste dann nach Linz, von wo aus er mit Bruckner zusammen nach St. Florian fuhr. Auf dem Wege dorthin wandte er alle Mittel der Überredungskunst an, um seinem Schützling eine zusagende Antwort abzugewinnen. „Gehen Sie nicht" — meinte er schließlich, an Bruckners scharf ausgesprochenen österreichischen Patriotismus appellierend — „so reise ich nach Deutschland, um draußen einen Fachmann zu acquierieren. Ich meine aber, daß es Österreich zur größeren Ehre gereiche, wenn die Professur, die Sechter früher versehen, von einem Einheimischen bekleidet wird."[1]) So gelang es ihm, wenigstens Bruckners prinzipiellen Widerstand zu brechen. In dem altehrwürdigen Augustiner-Chorherrenstifte angelangt, begaben sich beide Männer in die Kirche, wo sich unser Meister an die gewaltige Orgel setzte, die so oft schon unter seinen Händen zu mächtigsten Klängen erwacht war. Und als ob es, um alle Zweifel seiner Seele zu lösen, nur der innigen Zwiesprache mit diesem Instrumente bedurft hätte, das mit seinem ganzen künstlerischen Werdegange so unabtrennbar eng verknüpft war, — als sie

---

[1]) A. a. O. S. 232.

nach Linz zurückgekehrt und Herbeck die Heimfahrt angetreten, konnte er die Gewißheit mitnehmen, daß er sein Ziel erreicht und den Künstler für Wien gewonnen habe.

Immerhin beweisen zwei Briefe, die Herbeck noch im Juni an Bruckner in dieser Angelegenheit zu richten hatte,[1]) daß die schriftlich weitergeführten Verhandlungen in bezug auf die näheren Bedingungen von Bruckners Wiener Anstellung keineswegs so glatt und so rasch zum Abschluß gelangten, als man hätte meinen sollen. Hauptsächlich waren es zwei Bedenken, die der Meister geltend machte. Die Berufung nach Wien war zwar gewiß eine Auszeichnung, die seinem künstlerischen Ehrgeiz verlockend erscheinen mußte, aber die Linzer Domorganistenstelle war nicht nur besser dotiert, sondern sie gab auch die Gewißheit einer Versorgung im Falle etwa eintretender Erwerbsunfähigkeit, eine Garantie, welche die Gesellschaft der Musikfreunde den Lehrern ihrer Anstalt nicht zu bieten vermochte. Es ist ein Beweis für die peinliche Gewissenhaftigkeit Herbecks, daß er diese Bedenken Bruckners keineswegs durch leere Redensarten zu entkräften suchte, sie vielmehr nach ihrem vollen Gewichte würdigte, einzig und allein bemüht, für den, dessen Sache er führte, so viel zu erreichen, als nach Lage der Dinge überhaupt zu erreichen möglich war. Und so innig er es wünschte, daß die Berufung zu stande käme, so sehr hütete er sich doch, in der Gegenüberstellung des Für und Wider den Boden strengster Objektivität irgendwie zu verlassen. „Haben Sie alles gewissenhaft erwogen," so schreibt er am 10. Juni, „steht Ihr Übersiedelungsbeschluß fest, so

---

[1]) S. a. a. O. Anhang S. 78 f.

bitte ich Sie, niemals zu vergessen, daß Sie diesen Schritt aus eigenem Entschluß, auf eigene Gefahr getan, daß ich nur mitgeholfen, Ihnen die hiesige, höchst auszeichnende, keineswegs materiell glänzende und nicht mit absoluten Sicherheiten verbundene Stellung anbieten zu können, daß aber — käme ein hinkender Bote mit getäuschten, von mir nicht gewärtigten Erwartungen, oder, was Gott verhüte, ein Unglück, das Erwerbsunfähigkeit im Gefolge hätte, nach — ich um keinen Preis eine Verantwortung oder Haftung moralischer oder materieller Natur übernehmen kann."

Schließlich verliert Bruckner die Geduld, und in dem Hin und Her widerstrebender Gefühle und Wünsche, aus dem er keinen Ausweg findet, schreibt er an Herbeck einen von diesem selbst als „überspannt" charakterisierten Brief voll „jammervoller Ausbrüche": daß er überall daneben komme, daß sein Vaterland ihn verstoße und was dergleichen aus einer immerhin begreiflichen Augenblicksstimmung des Unmuts hervorgegangene Übertreibungen mehr sind. Zum Glück kann ihn Herbeck beruhigen. Er hat inzwischen erwirkt, daß die Gesellschaftsdirektion sich bereit erklärte, Bruckners Gehalt von 600 auf 800 Gulden zu erhöhen, und die so gut wie sichere Aussicht, daß die Ernennung zum Hoforganisten dem Antritt der Lehrstelle am Konservatorium auf dem Fuße nachfolgen werde, bot auch wegen der vermißten Invaliditäts- und Altersversorgung hinreichende Sicherheit. Denn wirkliche Mitglieder der Wiener Hofkapelle verbleiben bei eintretender Dienstunfähigkeit im Genusse ihres vollen Gehalts.

Endlich kommt „der schwer gefaßte Entschluß" zu stande, und im Herbst des Jahres 1868 siedelt Bruckner nach Wien über. Im Jahresbericht des Konser-

vatoriums für das Schuljahr 1868/69 finden wir ihn zum ersten Male als Lehrer für Harmonie, Kontrapunkt und Orgel aufgeführt. Drei Jahre später erhält er den Professortitel, und mit Beginn des Schuljahres 1891/92 tritt er in den Ruhestand, sodaß er also volle 23 Jahre an der Anstalt gewirkt hat. Zum Exspektanten bei der Orgel in der k. k. Hofkapelle hatte ihn Herbeck in einem Berichte an das Obersthofmeisteramt vom 8. August 1868 vorgeschlagen. Durch Dekret vom 8. September erfolgt die Ernennung. Aber erst $9^1/_2$ Jahre später rückt Bruckner zum „wirklichen" Mitglied der Hofkapelle auf (Dekret vom 19. Januar 1878). Als solches bezog er einen jährlichen Gehalt von 600 Gulden, vermehrt um eine Octennalzulage von je 100 Gulden und ein jährliches Quartiergeld von 200 Gulden. Mithin wurden ihm die Hofkapelldienste in den letzten Jahren seiner Tätigkeit (1886—1892) mit jährlichen 900 Gulden[1]) entlohnt. Unterm 24. Oktober 1902 erfolgte die nachgesuchte Enthebung von der Ausübung des Hoforganistenamtes. 1875 war Bruckner das Lectorat für musikalische Theorie an der Universität übertragen worden, einer (allerdings kaum kontrollierbaren) Tradition zufolge, gegen den ausgesprochenen Willen Eduard Hanslicks, des damaligen Vertreters der Musikwissenschaft an der Wiener Hochschule. Andere Stellungen außer den drei genannten hat der Meister nicht inne gehabt. —

Ein vertrauter Freund Bruckners, unter den Lebenden wohl der beste Kenner seines Lebens wie seiner Werke, sprach mir gegenüber einmal die Überzeugung aus, daß die Berufung nach Wien kein Glücksfall für

---

[1]) Hierbei ist die im Jahre 1886 bewilligte Personalzulage von jährlich 300 Gulden als reines Congiarium nicht mit eingerechnet.

Bruckner gewesen, und daß er sich auch als Künstler viel freier, reicher und eigenartiger entwickelt hätte, wenn er zeitlebens in seiner oberösterreichischen Heimat geblieben wäre. Davon ist soviel richtig, daß unser Meister in der Großstadt ganz zweifellos in ein ihm durchaus heterogenes Milieu gekommen ist, in dem er sich immer fremd und mehr oder minder unbehaglich fühlen mußte. Als Mann von 44 Jahren war er in jeder Beziehung schon zu fertig und abgeschlossen, als daß er sich seiner neuen Umgebung in irgend erheblichen Stücken noch hätte anpassen können; überdies gehörte er wohl von Haus aus zu den Naturen, die sich schwer acclimatisieren und zu einer harmonischen Existenz nur dann gelangen, wenn man sie in dem Boden beläßt, dem sie entsprossen. Endlich brachte es Bruckners nicht eben sehr hoher Bildungsstand und die Einseitigkeit seiner ausschließlich auf die Musik gerichteten geistigen Interessen mit sich, daß der allergrößte Teil der gewaltigen Hilfsmittel, welche die Großstadt der intellektuellen und ästhetischen Entwicklung des Künstlers bietet, auf ihn entweder ohne jeglichen Einfluß bleiben oder gar mehr als Hemmung denn als Förderung wirken mußte.

Trotzdem läßt sich manches gegen jenes die Wiener Berufung beklagende Raisonnement einwenden. Zunächst ist und bleibt es eine unfruchtbare moirologische Kannegießerei, der Eventualbetrachtung nachzugehen, wie sich irgend ein Mensch oder eine Sache entwickelt hätte, wenn dies oder jenes *nicht* geschehen wäre, was tatsächlich aber nun doch einmal *geschehen* ist. Was Bruckner geworden wäre, wenn sein Leben sich anders gestaltet hätte, wer vermag darüber mit gutem Gewissen auch nur eine Vermutung auszusprechen? Ganz *gewiß* ist aber, daß er das, was

er wirklich ward, einzig und allein auf dem Wege werden konnte, den zu gehen sein Schicksal ihn zwang. Und dieser wirkliche Bruckner ist es ja doch, den wir bewundern und lieben, und zwar gerade darum lieben, weil er so und nicht anders war, als wie wir ihn in seinem Leben und seinen Werken kennen gelernt haben, während jener eventuell möglich gewesene Bruckner ein selbst in der Phantasie unrealisierbares Gedankenunding bleibt, von dem unser Kopf ebenso wenig weiß wie unser Herz.

Andererseits scheint mir aber auch jene Meinung, daß ein Künstler in einem seiner Natur homogenen Milieu am reichsten sich entfalten müsse, auf der Verkennung eines wichtigen Gesetzes individueller Geistesentwicklung zu beruhen. Sieht man einen Künstler von ausgesprochener Eigenart und Selbständigkeit, einen, der ersichtlicher Weise ohne jegliche Anregung von außen nur aus den tiefsten Quellen der eigenen Seele schöpft, so erliegt man nur allzu leicht der Versuchung, in absoluter Isolierung das größte Heil für ihn zu erblicken. Man meint, was ein solcher braucht, das liefere ihm in Überfülle das eigene Innere, fremde Einflüsse könnten nur schädlich auf ihn einwirken, und je mehr er von solchen Einflüssen abgeschlossen einzig und allein sich selbst überlassen bleibe, desto eigentümlicher müsse er sein originales Wesen offenbaren. Aber die Erfahrung lehrt, daß das nicht der Fall ist. Ohne Einwirkung einer fremden, ja feindlichen Außenwelt bleibt die Eigenart nur allzu leicht latent, sie ist zwar „an sich" *(potentialiter)* vorhanden, vermag aber nicht in die Erscheinung zu treten, sie gelangt nicht zur Aktualität. Gewiß ruht der Funken im Stein; aber es bedarf des Stahls, um ihn hervorzulocken. Und man hat es mehr als ein-

mal erlebt, daß eine innerlich originelle Künstlernatur nur deshalb nicht dazu gelangen konnte, auch originelle Werke zu schaffen, weil ihr jene reibende Berührung mit dem ihr Fremden versagt blieb. Da resultiert dann jene Art der „Rückständigkeit", wo einer im besten Glauben ist, sein Eigenstes zu geben, und keine Ahnung davon hat, daß es „olle Kamellen" sind, die er debitiert, weil er eben das, was er zu sagen hat, in Formen und Wendungen kleidet, die längst verbraucht und abgegriffen sind. Offenbar kann eine Eigenart nur dann und nur da werden, wenn und wo sie einer heterogenen Außenwelt gegenüber sich behaupten und durchsetzen muß. Denn auch die Eigenart — wenigstens die künstlerische, bei der es ebenso sehr auf die Form wie auf den Inhalt ankommt — ist letzten Endes nicht bloß ein Angeborenes, sondern ebenso sehr ein Erworbenes, ja Erkämpftes, ein Produkt aus natürlicher Anlage und fremder Beeinflussung. Und wenn diese Anlage nur stark und widerstandskräftig genug ist, so kann man wohl sagen, daß die als solches Produkt resultierende effektive Originalität schließlich um so größer sein wird, je feindseliger jene Außenwelt sich erweist, gegen die das Ich sein innerstes Wesen kämpfend zu bewahren hat.

Führt so schon eine ganz allgemein gehaltene Betrachtung zu der Überzeugung, daß es nicht ohne weiteres angeht, Bruckners Berufung nach Wien schon darum als ein Unglück für seine fernere künstlerische Entwickelung anzusehen, weil er hier, in ein ihm fremdes Erdreich verpflanzt, seiner Natur widersprechenden äußeren Einflüssen in viel höherem Grade ausgesetzt war als in der Heimat, so kann überdies ein mehr detaillierendes Abwägen des Für und Wider

darüber belehren, daß schließlich denn doch auch an positiv fördernden Anregungen für Bruckner in seinem neuen Wirkungsorte genug vorhanden war, um die gewiß nicht zu leugnenden Hemmungen zum mindesten auszugleichen. Sowohl der regere Wettbewerb der Großstadt als auch die Anfeindungen, die ihn da erwarteten, mußten auf seinen künstlerischen Ehrgeiz anspornend wirken und ihn zwingen, immer höher zu streben und seinem Genius immer gewaltigere Leistungen abzuringen. In Linz war er bald soweit gelangt, daß er keinen mehr über sich sah, in Wien dagegen bedurfte es doch noch einiger Anstrengung, bis er das nur selbst mit gutem Gewissen von sich sagen konnte, von der fremden Anerkennung ganz abgesehen. Die Gefahr lag nahe, daß Bruckner in seiner Heimat eine Linzer Lokalgröße oder auch eine oberösterreichische Landescelebrität geblieben wäre, überall und einstimmig gefeiert innerhalb der engen Grenzen der Provinz, aber draußen gänzlich unbekannt. Der Welt ist Bruckner durch Wien geschenkt worden. Nicht nur, daß das, was hier auf künstlerischem Gebiete geschah, allüberall ein unvergleichlich lauteres und weitertragendes Echo weckte, als was in Linz passierte, — der Lehrer am Wiener Konservatorium fand auch die Gelegenheit, in einzelnen hervorragenden Schülern sich Jünger seiner Kunst heranzuziehen, die teils — wie die beiden Schalk und Ferdinand Löwe — ganz in der Propaganda seiner Werke aufgingen, teils durch gelegentliche Aufführungen, wie Nikisch und Mahler, seinen Namen in Deutschland bekannt machten und damit um das endliche Durchdringen des so lange Verkannten Verdienste von ausschlaggebender Bedeutung sich erwarben.

Endlich darf nicht außer Acht gelassen werden,

von wie unschätzbarer Wichtigkeit für den ganzen künstlerischen Entwicklungsgang Bruckners die reichen musikalischen Hilfsmittel geworden sind, die ihm in den ersten Kunstinstituten der Reichshauptstadt zur Verfügung standen, wenn es auch einen harten Kampf kostete, bis er sich eines nach dem andern erschlossen hatte. Wir haben gesehen, wie ungenügend die Aufführung war, die seine erste Symphonie in Linz erlebte. Nun auf einmal hörte er seine Symphonien gespielt von einem der glänzendsten Orchester der Welt, seine Vokalwerke gesungen von solchen Chören, wie dem der Wiener Hofkapelle oder der Gesellschaft der Musikfreunde. Was das zu bedeuten hatte, was Bruckner dabei gelernt und profitiert hat, kann gar nicht hoch genug in Anschlag gebracht werden.

Eines ist freilich gewiß: wenn nicht positiv glücklicher, so doch schmerzloser hätte sich des Meisters Lebensgang ohne Zweifel gestaltet, wenn er auf dem ruhigen Boden seiner oberösterreichischen Heimat hätte bleiben dürfen. Auch ihm wurde die große Stadt ein Jerusalem, wo ihn zwar das vieltausendstimmige Hosiannah einer begeisterten Menge umbrauste, wo er aber auch sein Golgatha fand. Den Menschen Bruckner mögen wir darum beklagen, daß seine Laufbahn, wie die eines jeden wahrhaft großen Mannes, den Kreuzesweg eines leidvollen Martyriums gehen mußte, aber dem Künstler gereichte gerade die Tragik seines Lebens zum Segen. „Glücklich das Genie, dem nie das Glück lächelte" — an dieses Wagnerische Paradoxon werden wir auch hier erinnert. Das Höchste, was uns Bruckner zu sagen hat, wäre unausgesprochen geblieben, wenn er nicht so tief unglücklich gewesen wäre. Und wie es dem Genie überhaupt eigen ist, daß es im höchsten Sinne des Wortes Böses mit

Gutem vergelten muß, so hat auch er für alle Anfeindungen, die er erfahren, wie für all die Schmach, die ihm angetan wurde, nur die eine edle Rache gehabt, daß er die Welt mit dem beschenkte, was in solchen Stunden herbsten Lebenskummers als schmerzvolle Klage seiner innersten Seele entströmte. —

Für das Bekanntwerden und Durchdringen eines schaffenden Musikers unserer Zeit kommen vornehmlich zwei Faktoren in Betracht: das Publikum und die Kritik. Ob die Dirigenten und Leiter der musikalischen Institute einen Komponisten beachten und seine Werke zur Aufführung bringen, das wird hauptsächlich davon abhängen, welchen Anklang sie einerseits bei den Hörern, anderseits bei der Presse finden. Ein Künstler, den das Publikum nicht hören und die Kritik nicht anerkennen will, wird wohl oder übel unaufgeführt bleiben müssen. Zwar ist es ja wohl schon geschehen, daß ein Dirigent von überragender persönlicher Bedeutung und ungewöhnlicher Energie dem Publikum wie der Presse zum Trotz seinen Willen durchzusetzen versuchte und der Öffentlichkeit die Beachtung von Werken aufzwang, für die er keine Gegenliebe fand. Aber einerseits ist ein solcher weißer Rabe unter den Dirigenten eine zu exzeptionelle Erscheinung, als daß sie bei einer allgemeinen Betrachtung in Rechnung gesetzt werden könnte, anderseits beweist aber auch gerade zum Beispiel das Schicksal Liszts in Weimar, der — obwohl von der Gunst eines hervorragend kunstsinnigen Hofes getragen — doch schließlich mit seinen fortschrittsfreundlichen Bestrebungen scheiterte, daß der künstlerische Einzelwille nur dann durchzudringen vermag, wenn es ihm gelingt, den Widerstand des Publikums und der Presse zu besiegen, daß aber, wenn es nicht glückt, einen

Umschwung dessen herbeizuführen, was man die „öffentliche Meinung" nennt, auch der Kühnste endlich kapitulieren muß.

Sind nun die Verhältnisse normal, so wird eine Wechselwirkung zwischen der Meinung des Publikums und der Kritik — falls sie sich nicht von vornherein in Übereinstimmung befinden — in der Weise stattfinden, daß sowohl das Publikum sich von der Kritik beeinflussen läßt, als auch die Kritik sich mit der Zeit genötigt sieht, auf die Stimmung des Publikums Rücksicht zu nehmen. Es wird nicht möglich sein, daß die Kritik andauernd einen Künstler heruntermacht, wenn ihn die Menge zu ihrem ausgesprochenen Liebling erklärt hat, es sei denn, daß es der Presse gelänge, das Publikum dieser seiner Liebe abspenstig zu machen. Nur wenn sich geradezu eine Tyrannis der Presse herausgebildet hat, wenn die Indolenz des Publikums es zuließ, daß eine den Anschauungen der Majorität widersprechende Auffassung in fälschender Weise als angeblicher Ausdruck der öffentlichen Meinung fortdauernd verbreitet wurde, dann allein kann eine permanente Differenz zwischen dem Urteil des Publikums und dem der Kritik bestehen. Gerade das war aber in bezug auf Bruckner in Wien der Fall.

Das Publikum nahm seine Werke gleich von Anfang an mit sympathischer Wärme auf, allmählich bildete sich eine Bruckner-Gemeinde, die immer mehr anwuchs, bis sie schließlich zur erdrückenden Majorität wurde. Umgekehrt die Haltung der maßgebenden Presse: zunächst, solange der bescheidene Mann noch leidlich ungefährlich erschien, ein überlegenes, etwas hofmeisterndes Wohlwollen für die Person des Komponisten bei gleichzeitiger Ablehnung des Werkes, an

dem man übrigens einzelnes Gutes immerhin noch gelten ließ. Dann in demselben Maße, als die Begeisterung des Publikums größer und allgemeiner wurde, eine steigende Animosität im Ton der Kritik bis zu jenen Liebenswürdigkeiten vom „traumverwirrten Katzenjammerstil" und ähnlichen Dingen, die ja oft genug zitiert worden sind. Wenn ich vorhin gesagt habe, daß Wien Bruckners Jerusalem geworden sei, so kann jetzt hinzugefügt werden, daß in seinem Falle die Menge ihrem anfänglichen Hosiannah treu geblieben ist, ja es im Laufe der Zeit immer gewaltiger und immer einstimmiger anschwellen ließ, während die Verantwortung für das „Kreuziget ihn" ausschließlich den „Pharisäern und Schriftgelehrten" zufällt.

Die Anerkennung, die Bruckner jederzeit beim großen Publikum in Wien gefunden hat, ist so interessant und widerspricht so sehr der landläufigen Annahme von dem allgemeinen Widerstand, dem Bruckners Werke anfänglich begegnet sein sollen, daß ich es mir nicht versagen kann, die Tatsache durch einige gleichzeitige Zeitungsberichte dokumentarisch zu belegen. Ich entnehme diese Berichte der Neuen Freien Presse, einmal weil sie anerkanntermaßen das erste Blatt Wiens ist und auch damals schon war, dann vor allem aber weil diese Zeitung, deren musikalischer Referent der erbittertste und zugleich einflußreichste Gegner des Künstlers Bruckner war, über den Verdacht erhaben ist, jemals zu gunsten unseres Meisters voreingenommen gewesen zu sein.

Das — wie es scheint — erste öffentliche Auftreten des Komponisten Bruckner in Wien fällt ins Jahr 1873. Am 26. Oktober veranstaltete er im großen Musikvereinssaale, als eine Art musikalischer Schluß-

feier der damals gerade zu Ende gehenden Weltausstellung, ein eigenes Konzert, in dem er mit einer Toccata von Bach und einer freien Phantasie sich als Orgelspieler produzierte, und mit dem Orchester der Philharmoniker seine zweite Symphonie zur Aufführung brachte. Der Bericht in der Neuen Freien Presse konstatiert, daß „die Wirkung auf das Publikum eine günstige und die Aufnahme der Symphonie eine geradezu enthusiastische" war. „Herr Bruckner wurde . . . nach jedem Satze der Symphonie durch anhaltenden, rauschenden Beifall und wiederholten Hervorruf ausgezeichnet."[1]) Die Wiederholung desselben Werkes in einem Gesellschaftskonzerte am 26. Februar 1876 brachte eine gewisse Reaktion, deren Bedeutung allerdings nach dem bloßen Zeitungsberichte schwer abzuschätzen ist. „Jeder Satz wurde ohne Opposition applaudiert; als aber am Schlusse eine enthusiastische Partei im Saale das Klatschen und Rufen mit Gewaltsamkeit übertrieb und immer von neuem wiederholte, da erhob der übrige Teil des Publikums lauten Protest durch anhaltendes Zischen."[2]) In der Majorität scheinen die Opponenten nicht gewesen zu sein: denn sonst würde das gerade die Neue Freie Presse gewiß hervorgehoben haben. Aber es ist doch bemerkenswert, daß dies der einzige Fall in Wien geblieben ist, bei dem die Zeitungen von einem solchen Protest gegenüber einem Brucknerschen Werke zu berichten wissen. Nach der Première der D-moll- Symphonie (16. Dezember 1876) ist das Referat der Neuen Freien Presse schon von unverkennbarer Feindseligkeit, aber der „lebhafte Applaus" muß, wenn auch un-

---

[1]) »Neue Freie Presse« vom 28. Oktober 1873. No. 3298 S. 6.
[2]) »Neue Freie Presse« vom 22. Februar 1876. No. 4128 S. 7.

gern, doch eingestanden werden.[1]) Bei der Vierten in Es-dur (erste Aufführung am 20. Februar 1881) finden wir einen „ungewöhnlichen Erfolg" und „Applaus in Hülle und Fülle" verzeichnet.[2]) Am 11. Januar 1883 erscheint Bruckner zum ersten Male, und zwar mit zwei Sätzen der sechsten Symphonie auf einem Programm der Philharmonischen Konzerte: „Der Komponist wurde unter stürmischen Akklamationen ... unzählige Male gerufen."[3]) Und gar bei der Siebenten sieht sich Hanslick zu der Feststellung gezwungen, die ihm ohne Zweifel schwer genug gefallen ist: es sei „gewiß noch niemals vorgekommen, daß ein Komponist nach jedem einzelnen Satze vier- bis fünfmal herausgerufen wurde."[4]) In demselben Jahre (1886) wird das Te deum „mit einem grenzenlosen Beifallslärm gefeiert."[5]) Der Erfolg der Achten, der letzten, deren Uraufführung der Komponist selbst noch erlebte, resumiert derselbe Hanslick in den Worten: „Tobender Jubel, Wehen mit den Sacktüchern aus dem Stehparterre, unzählige Hervorrufe, Lorbeerkränze usw. Für Bruckner war das Konzert jedenfalls ein Triumph."[6]) Das sind so einige Beispiele, die ich aus der Fülle des zu Gebote stehenden Materials ziemlich wahllos herausgegriffen habe.

Nun wäre es ja gewiß verkehrt, wenn man die Bedeutung von Bruckners Publikumserfolgen überschätzen und etwa meinen würde, daß diese gewiß

---

[1]) »Neue Freie Presse« vom 18. September 1877. No. 478. S 27.

[2]) »Neue Freie Presse« vom 27. Februar 1881. No. 5927 S. 2.

[3]) Eduard Hanslick, Konzerte, Komponisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870—1885. Berlin 1886. S. 371.

[4]) »Neue Freie Presse« vom 30. März 1886. Nr. 7755 S. 2.

[5]) »Neue Freie Presse« vom 19. Januar 1886. Nr. 7658 S. 2.

[6]) E. Hanslick, Fünf Jahre Musik (1891—1895). (Der »Modernen Oper« VIII. Teil) Berlin 1896. S. 193.

nicht immer leicht eingänglichen Werke sofort auch allgemeines Verständnis gefunden hätten. Das wäre selbst bei dem musikalischesten Publikum der Welt kaum möglich gewesen, geschweige denn bei den Wienern. Ist es doch einer der seltsamsten Irrtümer, daß man Wien deshalb, weil zufällig mehrere unserer größten musikalischen Meister dort gelebt haben, für eine ausnehmend musikalische Stadt hält. Man verwechselt dabei die Bevölkerung des heutigen Wien mit dem österreichisch-ungarischen Adel einer längst vergangenen Zeit, und bedenkt nicht, daß in jenen Tagen, aus denen sich Wiens musikalischer Ruhm herschreibt, ein öffentliches Musikleben in unserem Sinne, bei dem die Masse des großen Publikums mit in Frage kommt, noch gar nicht vorhanden oder doch eben erst im Entstehen begriffen war. Was der Durchschnitts-Wiener vor dem Norddeutschen und selbst von dem westlicheren Süddeutschen voraus hat, das ist hervorragender Sinn und Begabung für das Elementare der Musik, für all das, was man die Naturseite an ihr (im Gegensatz zu dem eigentlich und spezifisch Künstlerischen) nennen könnte. Große Empfänglichkeit namentlich für die äußerlich sinnlichen Wirkungen der Musik, für den Zauber der Klangschönheit und die zwingende Macht des Rhythmus, sie liegt dem Wiener in seinem auch hierin durch einen starken slavischen Einschlag charakterisierten Blute. Und eben darum liefert auch Wien unverhältnismäßig viele und gute Musiker.

Damit man aber das Publikum einer Stadt in höherem Grade musikalisch nennen könne, dazu gehört noch zweierlei. Erstlich, daß der Sinn für ernste und edle Kunstmusik weit verbreitet und zweitens, daß das Durchschnittsniveau der

musikalischen Kultur in der Bevölkerung ein relativ hohes sei. Gerade darin sind aber die größeren reichsdeutschen Städte Wien auch heute noch ohne Zweifel beträchtlich überlegen. Das Bedürfnis nach musikalischem Kunstgenuß höherer Art ist hier ganz erstaunlich gering, was schon daraus hervorgeht — denn jedes stark gefühlte Bedürfnis schafft sich seine Befriedigung —, daß Wien erst vor wenigen Jahren ein zweites, für die Zwecke der ernsten Musik in Betracht kommendes Orchester erhalten hat, nachdem mehrere frühere Versuche nach dieser Richtung hin kläglich gescheitert waren. Bis dahin begnügte sich die Millionenstadt für Konzert und Oper mit dem einzigen Hoforchester. Dementsprechend steht die musikalische Bildung zwar in den Kreisen der Dilettanten und ausgesprochenen Liebhaber gewiß oft auf einer sehr hohen Stufe, aber diese Kreise sind enger, als irgendwo anders, und von jener Durchdringung weiterer Bevölkerungsschichten mit einem guten und geläuterten musikalischen Geschmack, wie sie anderwärts sich immer mehr geltend macht, ist noch sehr wenig zu verspüren.

Dieser Gegensatz zwischen einer reich begabten musikalischen Natur und einer wenigstens in bezug auf Allgemeinverbreitung zurückgebliebenen musikalischen Kultur hat nun ihre eigenartigen Nachteile, aber auch Vorteile gezeitigt. Was die unmittelbare, naive Empfänglichkeit und Begeisterungsfähigkeit anbelangt, ist das Wiener Publikum geradezu ideal, und noch jeder Künstler, der Gelegenheit hatte, die Wiener von dieser Seite kennen zu lernen, konnte des Lobens und Entzückens kein Ende finden. Seine Musiknatur befähigt den Wiener dazu, daß er von einer musikalischen Darbietung nicht bloß angeregt und interessiert, sondern

auch wahrhaft gepackt und fortgerissen wird, und die impulsive Wärme seines Temperaments läßt ihn seinen Enthusiasmus in einer Weise kundgeben, die nicht bloß lärmend ist, sondern vom Herzen kommt und zum Herzen geht.

Man hat schon oft bemerkt, daß die musikalische Bildung der Massen — die ja, wie alle Bildung der Massen, Halbbildung bleiben muß — auch ihre Gefahren hat, daß sie dem musikalischen Sinn die fraglose Sicherheit des instinktiven Gefühls raubt, ohne ihm jenen vollen Ersatz eines untrüglichen bewußten Urteilsvermögens zu gewähren, das doch schließlich nur für den Fachmann erreichbar ist. Namentlich wenn es sich um neue und ungewohnte künstlerische Erscheinungen handelte, ist es nicht selten geschehen, daß der gänzlich unbelehrte Sinn der „Unmusikalischen" sich weiser zeigte, als das Halbwissen der musikalisch „Gebildeten". Das war zum Beispiel ganz unverkennbar bei Richard Wagner der Fall, und etwas Ähnliches geschah in Wien auch mit Bruckner.

Darüber dürfen freilich die ebenso unleugbaren Nachteile musikalischer Urteilslosigkeit beim Publikum nicht verkannt werden. Von ihnen wirkt wohl am verderblichsten der Mangel an Sachlichkeit, der unter solchen Verhältnissen meist zu Tage tritt. Mangelndes Urteil begünstigt einerseits den Personenkultus, anderseits führt es dazu, daß Begeisterung oder Ablehnung auch bei rein künstlerischen Fragen ausschließlich Sache einer Partei oder Sekte wird. Mehr wie jedes andere hat das Wiener Publikum seine Lieblinge, die es kritiklos bewundert, ja vergöttert, und wie die Gründe, die zu solcher Favoritschaft führen, oft mit Kunst nicht das geringste zu tun haben, so kann man auch nicht behaupten, daß die Wiener ihre

Liebe immer oder nur vorzugsweise auf solche gerichtet hätten, die dieser Auszeichnung würdig waren. Wenn aber wie im Falle Bruckners diese Liebe einmal einem wahrhaft und im höchsten Sinne des Wortes Würdigen sich zuwendet, so ist das eine so herzerfreuende Erscheinung, daß es kleinlich wäre, allzuviel Gewicht darauf zu legen, daß es gewiß oft mehr die warme Sympathie für die Person des Komponisten als ein tieferes Verständnis des Wertes seiner Werke gewesen ist, was das Wiener Publikum sich für seinen Bruckner begeistern ließ. Lag doch dieser Sympathie für die Person ganz gewiß eine, wenn auch noch so unbewußte Ahnung davon zu Grunde, daß es eine bedeutende und gewaltige geistige Potenz sei, die in diesem schlichten Manne lebe und wirke, — und wenn das verstehende Bewundern der Schöpfungen eines großen Künstlers seinen krönenden Abschluß erst darin findet, daß wir die Werke als Ausfluß der Persönlichkeit des Künstlers begreifen, und in ihnen und durch sie den Menschen lieben lernen, so mag man es wohl auch gelten lassen, wenn die Menge den umgekehrten Weg geht und von der Liebe für die Person zur Bewunderung des Werkes fortzuschreiten sich bemüht.

Viel bedenklicher ist der Parteifanatismus, und es liegt mir sehr fern, bestreiten zu wollen, daß bei der Schilderhebung Bruckners auch die weniger schönen Seiten des künstlerischen Parteiwesens oft sehr grell zu Tage getreten sind. Wenn Hanslick bei Gelegenheit der siebenten Symphonie sagt: „Bruckner ist Armeebefehl geworden und der ‚zweite Beethoven‘ ein Glaubensartikel der Richard Wagner-Gemeinde“, so macht er sich kaum einer Übertreibung schuldig. Die Ungerechtigkeit liegt nicht darin, daß er etwas Falsches

behauptet, sondern daß er außer Acht läßt, wie ohne Organisation, das heißt, unliebenswürdig ausgedrückt, ohne Partei- und Cliquenbildung noch niemals in unserer auch in bezug auf das Kunstleben durchaus demokratischen Zeit ein bedeutender Künstler hat zu Ansehen und Geltung gebracht werden können. Hanslick stellt aber das, was eine ganz allgemeine Erscheinung ist, als besonderes Kennzeichen der Bruckner-Propaganda hin.

In jeder Partei sind die überzeugten Anhänger, diejenigen, die wissen, worum es sich handelt, in der Minderheit. Das Gros besteht aus „Mitläufern", bei denen es meist der Zufall, wenn nicht Schlimmeres, entscheidet, auf welche Seite sie sich schlagen. Genau dasselbe, was Hanslick gegen die Bruckner-Gemeinde vorbringt, liesse sich *mutatis mutandis* auch von der Brahms-Partei jener Tage sagen, nur mit dem Unterschiede, daß diese viel straffer organisiert, weit unduldsamer und insofern ein unnatürlicheres Gebilde war, als sie — wenigstens in Wien — auf kein allzu zahlreiches Publikum sich stützen konnte, und nur dadurch, daß sie die literarischen Wortführer der öffentlichen Meinung auf ihrer Seite hatte, jene exklusive Alleinherrschaft ihrer Mitglieder aufrecht erhalten konnte, der gegenüber die Anhänger Bruckners sich einfach im Stande der Notwehr befanden.

Für Bruckner war es gewiß notwendig, daß eine Partei sich um ihn scharte und für seine Anerkennung kämpfte. Aber im Interesse seiner Sache war es nicht günstig, daß er nicht in seinem eigenen Namen, sondern zunächst fast ausschließlich als Verehrer und Jünger Richard Wagners auf den Schild erhoben wurde. So natürlich es war, daß die Wagnerianer sich unseres Meisters annahmen, daß in Sonderheit der Wiener

akademische Wagner-Verein für ihn eintrat und sich so unschätzbare, durch keinerlei Wenn und Aber zu verkleinernde Verdienste um ihn erwarb, so wenig vorteilhaft war dies für die Würdigung Bruckners als einer selbständigen und auf eigenen Füßen stehenden künstlerischen Erscheinung. Der Überschätzung des Wagnerschen Einflusses auf Bruckner, seiner Rubrizierung als eines bloßen Epigonen und Nachahmers des Bayreuther Meisters, der den musikdramatischen Stil Wagners auf die Symphonie übertragen hat, wie Hanslick gemeint und andere ihm nachgeschrieben haben, wurde dadurch in bedenklicher Weise Vorschub geleistet. Anderseits hatte sich Bruckner durch seine Wagner-Begeisterung und seine Zugehörigkeit zur Wagner-Partei alle diejenigen von vornherein zu Feinden gemacht, die im wagnerfeindlichen Lager standen. Und wenn es wahr ist, was erzählt wird, daß Johannes Brahms selbst bisweilen Worte warmer Anerkennung für die Vorzüge der Brucknerschen Musik gefunden, ja unseren Meister sogar einmal den größten lebenden Symphoniker genannt habe, so war gewiß nur seine Stellung als antiwagnerianischer Gegenpapst, in die er halb unfreiwillig geraten war, daran schuld, daß diese private Würdigung nach außen hin ganz ohne Einfluß auf sein Verhalten Bruckner gegenüber geblieben ist.

Vor allem war aber dem einflußreichsten Kritiker des damaligen Wien, E d u a r d H a n s l i c k, durch Bruckners Wagnerianertum unabweichbar vorgezeichnet, wie er sich zu unserem Meister kritisch zu stellen habe. Denn der Kampf gegen Wagner stand Hanslick durchaus im Mittelpunkt seines kritischen Interesses, und wer sich frei, unbedenklich und ohne Rückhalt zu Wagner bekannte, der durfte bei ihm nicht auf

Gnade hoffen. Einzig ein diplomatisches Transigieren, wie es zum Beispiel Hans Richter durchzuführen verstand, konnte wenigstens zu einem leidlichen *Modus vivendi* mit einem als Wagnerianer Verschrienen führen. Für Bruckner soll Hanslick noch zu Anfang der siebziger Jahre wohlwollendes Interesse gezeigt haben, wohl darum, weil es damals noch zweifelhaft sein konnte, ob es nicht gelingen werde, den aufstrebenden Künstler für die eigene Partei zu gewinnen, vielleicht aber auch, weil das Wagnertum vor 1876 noch nicht so „gefährlich" aussah wie später. Jedenfalls ist dieses Interesse in der „Neuen Fr. Presse" niemals öffentlich zu Tage getreten. Zwar rein „theoretisch" lesen wir da oft von „dem als Mensch und Künstler von uns aufrichtig geachteten Komponisten, der es mit der Kunst ehrlich meint, so seltsam er auch mit ihr umgeht", und dem man „nicht gern wehtun" möchte. Aber „praktisch" wurde das Wehtun doch in recht ausgiebiger Weise besorgt, und diese Art von kritischer Mißhandlung war um so kränkender, als sie nur selten einmal vergaß, den trügerischen Schein vorurteilsfreier Objektivität nach Möglichkeit zu wahren.[1])

Wenn ich die Meinung vertrete, daß Hanslick Bruckner in erster Linie als Wagnerianer bekämpft habe, so will ich damit gewiß nicht sagen, daß der berühmte Kritiker Gefallen an des Meisters Werken gefunden und sie wider die bessere Überzeugung heruntergemacht habe. Davon kann keine Rede sein, und es wäre überhaupt sehr töricht, einem Kritiker sein absprechendes Urteil als solches zum Vorwurf zu

[1]) Unvorsichtigkeiten wie das unumwundene Bekenntnis, dass er »Bruckners Symphonie kaum ganz gerecht beurteilen könnte« (»Neue Freie Presse« vom 30. März 1886. No. 7755 S. 2), passieren Hanslick selten.

machen. Nicht darin bestand die Ungerechtigkeit Hanslicks gegenüber Bruckner, daß er seinem Mißfallen an dessen Musik offen Ausdruck gab, sondern darin, wie er es tat, ohne einen irgendwie ernst zu nehmenden Versuch einer sachlichen Motivierung, und immer in der deutlich durchschimmernden Absicht, dem Emporkommen des Komponisten sich hindernd in den Weg zu stellen. Wenn einer die Musik eines begabten Mannes — und Talent, ja Spuren von Genialität hat ja auch Hanslick Brucknern niemals abgesprochen — nicht versteht oder ihre künstlerische Art und Richtung degoutiert, so ist es Pflicht der objektiven Kritik, dies zwar unumwunden zu bekennen, aber gleichzeitig auch zuzugeben, daß diese Abneigung möglicherweise rein subjektiv sein könne, und daß dieser Mann jedenfalls auch ein Recht darauf habe, aufgeführt zu werden, und zwar um so öfter, je umstrittener und problematischer seine Kunst erscheint. Ja, der gewissenhafte Kritiker selbst wird in solchem Falle das Bedürfnis fühlen, gerade mit dem, was ihm nicht eingeht, sich immer von neuem wieder zu beschäftigen. Wogegen Hanslick kein Mittel unversucht läßt, um die Dirigenten von der Aufführung Brucknerscher Werke abzuschrecken. Jede irgendwie sich bietende Gelegenheit, schon die Wahl des Werkes selbst zu tadeln, wird begierig aufgegriffen, und der deutliche Wink von solchen Sätzen, wie: „Ob Herr Hans Richter auch seinen Abonnenten einen Gefallen damit erwiesen habe, ein ganzes philharmonisches Konzert ausschließlich der Brucknerschen Symphonie zu widmen, ist zu bezweifeln", kehrt immer und immer wieder. Es ist klar, daß es sich bei all dem gar nicht um Kritik handelt, sondern um die Durchführung einer von vornherein feststehenden Taktik. Dahin gehört es auch,

daß in den Berichten alle den Erfolg bezeugenden Tatsachen und Umstände nach Möglichkeit abgeschwächt werden. Da heißt es denn etwa: der Applaus ging nicht vom „Publikum“ aus, sondern nur von der „Partei“ (als ob, selbst wenn es der Fall gewesen wäre, die „Partei“ nicht auch einen Teil, oft sogar die Majorität des Publikums gebildet hätte!) Und umgekehrt wird alles über die Gebühr aufgebauscht und breitgetreten, was gegen die Allgemeinheit des Erfolges sprechen könnte, — wie wenn zum Beispiel einzelne Personen vor Beendigung des Konzerts den Saal verlassen haben, was doch bei jeder länger dauernden Aufführung zu geschehen pflegt, und zumal in Wien mit seinen zeitlich so ungeschickt gelegenen Matinées und seinem die Heimkehr vor zehn Uhr abends gebietenden „Sperrsechserl“. Oder: man hält sich gar nicht lange bei dem fatalen Werke auf, sondern spricht in der Rezension von etwas ganz anderem, wie zum Beispiel bei Gelegenheit der Achten über den gutgemeinten, aber unglücklich ausgefallenen Versuch einer programmatischen Erläuterung, die Josef Schalk damals verfaßt hatte, und die freilich noch viel ausgiebigere Gelegenheit zu billigen Witzen gab, als die Brucknersche Musik. Vor allem aber entscheidend ist der Ton der Hanslickschen Kritiken, der, wie ich schon bemerkte, im Laufe der Zeit und in dem Maße, als Bruckners Anhänger an Zahl und Einfluß wuchsen, immer gehässiger und feindseliger wurde, während inhaltlich die Urteile all die Jahre über sich ziemlich gleich geblieben sind.

Hanslick war der Typus des damaligen Wiener Musikkritikers: was neben ihm noch an angesehenen Zeitungen schrieb, war teils geradezu von ihm abhängig, oder suchte doch durch möglichst getreue Imi-

tation seiner Art und Weise ihm nachzueifern. Die wenigen Kritiker, die schon früh mit Wärme für Bruckner eintraten, standen ausnahmslos sowohl an Einfluß wie an journalistischer Begabung hinter Hanslick weit zurück. Von ihnen ist mit besonderer Auszeichnung Theodor Helm (geboren 1843), der langjährige musikalische Referent der Wiener „Deutschen Zeitung“ zu nennen. Hugo Wolfs, des begeisterten Brucknerjüngers, kritische Tätigkeit war von zu kurzer Dauer und wurde wegen des Charakters des Blattes, für das er schrieb, zu wenig ernstlich beachtet, als daß sie größere Bedeutung für Bruckner hätte gewinnen können; und daß im Kampf gegen den herrschenden Wiener Liberalismus jener Zeit die antisemitischen Blätter und Blättchen sich nacheinander berufen fühlten, für unseren Meister einzutreten, gereichte seiner Sache nicht immer zum Vorteil, — wobei übrigens keineswegs verkannt werden soll, daß es durchaus nicht bloßer Zufall gewesen ist, wenn die liberalen Zeitungen Wiens fast ausnahmslos sich feindlich oder doch ablehnend zu Bruckner verhielten. Denn wenn auch der Meister selbst keine bestimmte politische Parteirichtung vertrat, so mochte ihn doch seine gläubig-katholische Gesinnung des Klerikalismus verdächtig erscheinen lassen. Und was entscheidender in Betracht kommt, es lag überhaupt im innersten Wesen des damaligen „Liberalismus“ begründet — sofern es erlaubt ist, darunter nicht bloß eine politische Partei, sondern in erweitertem Sinne einen ganzen Weltanschauungskomplex zu verstehen — daß er, in seltsamem Gegensatz zu seinem Namen und den von ihm vertretenen politischen und wirtschaftlichen Anschauungen, auf ästhetischem Gebiete sich stets zu einem engherzig bevormundenden Konservativismus

bekannt hat. Der künstlerische Ausdruck des „liberalen“ Geistes war der akademisch-epigonenhafte Klassizismus, der uns heute so gründlich abgetan erscheint, und eben darum hat ein Bruckner gerade so wie Richard Wagner von Repräsentanten dieses Geistes die bitterste Anfechtung erfahren müssen. —

Daß unter solchen Umständen unser Meister trotz des ausgesprochenen Wohlwollens, mit dem das Publikum seinen Werken begegnete, Mühe hatte, zu Wort zu kommen, läßt sich begreifen. Zwei Tatsachen sprechen mehr als alles andere für diese unnatürliche Zurücksetzung eines schon früh beliebten und gefeierten Künstlers. Im Jahre 1883, nachdem Bruckner fünfzehn Jahre in Wien gelebt und sechs Symphonien geschrieben hatte, geschah es zum ersten Male, daß die Philharmoniker, also die gerade für die Pflege der symphonischen Musik bestimmte erste und in ihrer Art einzige Orchestervereinigung Wiens, nicht etwa ein ganzes Werk von Bruckner, sondern — Bruchstücke eines solchen in einem ihrer eigenen Konzerte zur Aufführung brachten. Und auch das konnte nur deshalb geschehen, weil der Hofoperndirektor Wilhelm Jahn, der jenen einzigen Winter 1882/83 stellvertretend die Philharmonischen Konzerte leitete, mehr künstlerischen Mut besaß als der ständige Dirigent der Philharmoniker, Hans Richter, der gewiß Sympathien für Bruckner hegte, aber sich niemals sonderlich für ihn ins Zeug gelegt hat, namentlich da und dann nicht, wenn es galt, die Initiative zu ergreifen oder etwas zu wagen. Im Jahre 1880 hatte der Meister seine fünfte Symphonie vollendet, deren Finale, schon was die rein äußerliche Wirkung anbelangt, selbst unter seinen eigenen Schöpfungen ganz einzig dasteht. Aber der diesen wunderbaren Doppelfugensatz ge-

schrieben hat, er bekam ihn selbst niemals zu hören. Als Franz Schalk im Jahre 1894 die B-dur-Symphonie in Graz überhaupt zum ersten Male zur Aufführung brachte, war Bruckner schon zu krank, um die Reise wagen zu dürfen. Und erst im Jahre 1898 fand die erste Wiener Aufführung des Werkes unter Ferdinand Löwe statt.

Herbeck wäre der Mann gewesen, der dem Künstler viel Kummer und Herzleid hätte ersparen können. Daß er schon 1877 starb, nachdem er nur einmal Bruckner mit der (zweiten) C-moll-Symphonie in seinen Gesellschaftskonzerten (26. Februar 1876 unter des Komponisten eigener, nach einer Andeutung Ludwig Herbecks[1]) nicht eben sehr geschickter Leitung) hatte zu Wort kommen lassen können, das bedeutete für unseren Meister einen unersetzlichen Verlust. Nach Herbecks Tode hat er unter den einflußreichen Leitern des offiziellen Wiener Musiklebens Zeit seines Lebens keinen einzigen mit wirklicher Tatkraft für ihn eintretenden Freund und Förderer mehr gefunden. Hans Richter war lau, phlegmatisch und konnivent gegenüber den Machtgeboten der Gegenpartei. Von Wilhelm Jahn wäre etwas zu erwarten gewesen; aber er hatte (abgesehen von jener einzigen Ausnahme) mit dem Konzertwesen nichts zu tun. Was der Wagnerverein mit seinen Mitteln leisten konnte, hat er redlich erfüllt, und Josef Schalk und Ferdinand Löwe hießen die beiden hochverdienten Männer, die bei jeder sich bietenden Gelegenheit bereit waren, als kongeniale Interpreten für ihren Meister einzutreten. Aber das waren alles vereinzelte Veranstaltungen, die ohne rechte Folge blieben, oder — wie auch die wackeren Bemühungen des Akademischen Gesangver-

[1]) Johann Herbeck etc. S. 398.

eins — interne Vorgänge innerhalb enger Kreise, die nicht in gewünschtem Maße die Öffentlichkeit beeinflussen konnten. Die Philharmoniker beschränkten sich auch weiterhin darauf, die Uraufführungen der neuen Symphonien herauszubringen (d. h. also der siebenten, achten und der umgearbeiteten ersten). Die früheren Werke holten sie sehr allmählich und zögernd nach (2. Symphonie 1894, 3. 1890, 4. 1896, 6. 1901). Die 5. haben sie 1900 erst gekürzt, die 9. überhaupt nicht gespielt. Die Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde brachten unter Richter die orchestrale Uraufführung des Te deums zwei Jahre nach seiner Entstehung 1886, nachdem 1885 eine Aufführung mit Klavierbegleitung im Wagner-Verein vorangegangen war, die des 150. Psalms 1892 (unter Wilhelm Gericke), die F-moll-Messe 1894 (gleichfalls unter Gericke), die in D-moll erst nach Bruckners Tode (1897 unter Richard von Perger als Trauerfeier für den entschlafenen Meister), dagegen nicht die in E-moll. Auf Wiederholungen schon einmal zu Gehör gebrachter Werke Bruckners, die doch unbedingt notwendig sind, wenn man einen noch wenig gekannten und noch weniger verstandenen Meister durchsetzen will, hat sich die Gesellschaft der Musikfreunde ebenso wie die Philharmoniker nur ganz vereinzelt eingelassen.

Und trotz alledem, mit der Macht und unbezwinglichen Siegeskraft der Wahrheit, eroberte sich Bruckners hohe Kunst Schritt vor Schritt ein immer größeres Terrain auf dem Boden, der ihr anfänglich so hartnäckig verschlossen wurde. Und auch in diesem Falle haben die kurzsichtigen und böswilligen Widersacher nur das Eine erreichen können, daß sie dem Genius das Leben verbittert und sich selbst vor der Nachwelt irreparabel kompromittiert haben.



Anton Bruckner.
(Nach einer Heliogravure von J. Löwy, Wien.)

Der Künstler und der Mensch.

Es liegt in der Natur der Sache begründet, daß der ausübende Künstler früher zu allgemeiner Anerkennung und Geltung gelangt, als der schaffende. Und wenn es auch zunächst nur die technisch-virtuose Seite an den Leistungen eines bedeutenden Vokalisten oder Instrumentalisten ist, was die große Menge besticht, immer wird auch der echte Künstler, dem die Virtuosität nur Mittel zum Zweck ist, dem Publikum gegenüber sich im Vorteil befinden, wenn er mit ausübender Tätigkeit vor die Öffentlichkeit tritt, während der Schaffende stets jenen hartnäckigen Widerstand zu besiegen hat, der sich allem Neuen und Ungewohnten entgegenstemmt. So konnte es geschehen, daß ein Franz Liszt mit seinem Ruhme als Klavierspieler die ganze Welt erfüllte zu einer Zeit, wo man über den Komponisten günstigenfalls mitleidig die Achseln zuckte; und auch Anton Bruckner war als Orgelvirtuose längst eine europäische Celebrität, da man sonst von ihm weiter noch nichts wußte, als daß er — wie die meisten Organisten — auch einiges komponiert habe. Schon die kurze Notiz der Wiener „Neuen Fr. Presse" vom 18. Mai 1868, die über die Linzer Aufführung der ersten Symphonie berichtet, nennt ihn „den bedeutendsten Orgelspieler in Österreich", und noch 1882

weiß ein weitverbreitetes Musiklexikon von ihm nur zu sagen: „Bedeutender Orgelvirtuos, Hoforganist in Wien und Professor am Konservatorium; veröffentlichte: Chorkompositionen, Messen, Symphonien u. a."[1]) Ja, selbst in noch späterer Zeit konnte man es in Wien erleben, daß Leuten, die dem musikalischen Leben ferner standen, der Name Bruckners als der eines berühmten Organisten sehr wohl bekannt war, wogegen sie keine Ahnung davon hatten, daß derselbe Mann auch als Komponist Bedeutendes geleistet habe.

Wenn aber der ausübende Künstler dem schaffenden gegenüber bei der Mitwelt im Vorteil ist, so kehrt sich das Verhältnis um, sobald die Nachwelt in Betracht kommt. Denn auch darin gleicht der musikalische Virtuose dem Mimen, daß ihm „die Nachwelt keine Kränze flicht". Während die Mehrzahl der Zeitgenossen von dem Komponisten Bruckner nichts wußte, der aus seinen unsterblichen Werken so gewaltig zu uns allen spricht, entzieht sich unserer Kenntnis der Orgelspieler. Um eine Ahnung davon zu gewinnen, was der Meister auf dem Instrumente geleistet, das er mit mehr Recht als irgend ein anderer Musiker der neueren Zeit das seine nennen durfte, sind wir auf die Berichte derer angewiesen, die so glücklich waren, ihn selbst noch hören zu können. Und solche Berichte mögen noch so anschaulich und begeistert lauten, — sie werden immer nur eine sehr schwache, farblose und unvollkommene Vorstellung von einer Sache zu geben vermögen, bei der alles auf die unmittelbare Wirklichkeit des lebendigen Eindrucks ankommt. Wenn ein Liszt auch als virtuoser

[1]) Friedrich Bremer, Handlexikon der Musik. Leipzig, Philipp Reclam jun. S. 75.

Techniker auf eine Stufe der Vollendung gelangte, die kein späterer je mehr erreichen sollte, so scheint es, als ob bei Bruckners Orgelspiel das Technische nicht so phänomenal entwickelt gewesen sei, daß man wie bei dem „Paganini des Klaviers" von einer schlechthin exzeptionellen Wundererscheinung hätte sprechen müssen. Gewiß ist in früheren Jahren, wo die mit zunehmendem Alter wachsende Nervosität ihn noch nicht behinderte, auch seine rein technische Geschicklichkeit und Gewandtheit auf der Orgel sehr groß gewesen. Aber ich kann mir sehr wohl denken, daß es heute Virtuosen gibt, die ihm darin wohl gleichkommen, wenn nicht ihn übertreffen.

Seine eigentliche Stärke, das ganz Einzigartige und Unvergleichliche seines Spiels lag auf rein musikalischem Gebiete. Die unendliche schöpferische Potenz, die in ihm lag, sie war es, die auch seine Orgelvorträge so himmelhoch über die Leistungen seiner engeren Kunstgenossen hinaushob. Und eben darum ruht seine Bedeutung als Organist nicht sowohl auf seiner Interpretation fremder Orgelwerke, als vielmehr auf seinen freien Improvisationen. Zwar hat er in seinen jüngeren Jahren auch mit dem Vortrag namentlich Bachscher Orgelschöpfungen Triumphe gefeiert. Aber seine ganze Größe als Meister der Königin der Instrumente offenbarte er doch erst dann, wenn er in freier Hingebung an die Gunst der Stunde sich ganz dem eigenen Genius überlassen durfte. Daß er dabei von der augenblicklichen Stimmung abhängig war, ist selbstverständlich, und bisweilen mochte sich einer oder der andere wohl auch enttäuscht finden, der so Fabelhaftes von Bruckners Orgelimprovisationen gehört und es nun gerade schlecht getroffen hatte. Wenn der Meister aber dann wirklich einmal gut aufgelegt

war, sei es daß das Gefühl, ein großes, in begeisterter Ergriffenheit seinen Klängen lauschendes Auditorium vor sich zu haben, ihn hob, oder vielleicht noch besser, wenn er nur einen einzigen, aber empfänglichen und urteilsfähigen Zuhörer im hohen, einsamen Kirchenraume sich gegenüber hatte, — dann konnte sich seine Phantasie zu Gipfeln erheben, wie er sie sonst nur noch etwa in den überwältigenden Höhepunkten seiner Symphonieadagios erreichte. Ja, es gibt sachverständige Leute, die die Ansicht vertreten, daß eine rest- und schlackenlose Offenbarung der schöpferischen Persönlichkeit Bruckners nur der erlebt habe, der in geweihter Stunde einmal einer solchen Improvisation lauschen durfte, bei der der Meister, ganz in Stimmung, das Beste gab, dessen er fähig war. Der spätere Niederschlag, den die Eingebungen solcher Augenblicke dann in seinen niedergeschriebenen Kompositionen gefunden, sei bestenfalls immer nur ein schwacher Abglanz dessen gewesen, was in der Ekstase des schöpferischen Moments der Seele des wunderbaren Mannes entströmte.

Dieses Urteil mag etwas weit gehen. Aber es spricht sich doch der richtige Gedanke darin aus, daß die Improvisation als die eigentliche Inspirationsquelle für Bruckners musikalisches Schaffen zu betrachten ist, und daß wir in seinem Komponieren im tiefsten Grunde nichts zu erblicken haben, als den Versuch, musikalische Improvisationen zu monumentalisieren und dadurch der Nachwelt zu erhalten. Diese Eigentümlichkeit bringt Bruckner in eine gewisse Verwandtschaft mit einem anderen großen Tonmeister der neueren Zeit, der in allem übrigen so ziemlich das genaue Widerspiel zu ihm darstellt: mit Franz Liszt; und unwillkürlich fühlt man sich erinnert an die Worte, die Richard Wagner einmal seinem

Weimarer Freunde zurief: „Von Natur bist Du der eigentlich wahre, glückliche Künstler, der nicht nur dichtet, sondern auch selbst darstellt; magst Du nun früher als Pianist gespielt haben, was Du wolltest, so war es immer der Moment der persönlichen Mitteilung Deiner schönen Individualität, der uns das ganz Neue und Unbekannte brachte, und nur der konnte und durfte von Dir reden, dem Du selbst (und zwar in glücklicher Stimmung) vorspieltest. Dieses Neue, unbeschreiblich Eigentümliche und Besondere war nun aber ganz und gar an Deine Person gefesselt; somit kam einem, wenn man Dich hörte, die Klage an, daß diese Wunder eigentlich mit Deiner Person unwiderbringlich verschwinden und verloren gehen sollten. Die Natur sorgt aber durch unversiegliche Hilfsmittel für Forterhaltung dessen, was sie so selten hervorbringen kann: sie gab daher auch den richtigen Weg hierfür an. Die Wunder Deiner persönlichen Mitteilung mußtest Du in einer Weise zu erhalten suchen, welche vom Leben Deiner Person selbst sie unabhängig machte. Somit mußtest Du, ohne zu suchen, darauf verfallen, Deine persönliche Kunst durch das Orchester zu ersetzen, das heißt durch Kompositionen, die vermöge der unerschöpflichen Hilfsmittel des Vortrags im Orchester Deine Individualität wiederzugeben imstande waren, ohne daß es in Zukunft Deiner individuellen Person dabei bedurfte. So gelten mir Deine Orchesterwerke jetzt gleichsam als eine Monumentalisierung Deiner persönlichen Kunst."[1])

Ein ganz ähnliches Verhältnis, wie es hier der Bayreuther Meister zwischen Liszts Klavierspiel und seinen Orchesterkompositionen statuiert, scheint mir auch zwischen Bruckners Orgel-

[1]) Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Leipzig 1887. II, 129.

improvisation und seinem durch die Notenschrift fixierten musikalischem Schaffen obzuwalten. Wenn dem aber so ist, dann ergibt sich eine für die Beurteilung Brucknerscher Werke ungemein wichtige Einsicht. Haben nämlich seine Kompositionen wirklich sozusagen als Präparate zu gelten, deren Bestimmung es ist, eine eigentlich an die Person ihres Urhebers und den Augenblick ihrer Entstehung gebundene Kunstäußerung zu konservieren, so muß man sich vor zweierlei hüten, wenn man ihnen gerecht werden will. Einmal ist es schlechthin unzulässig, daß irgendwelche objektive Maßstäbe an sie herangebracht werden. Vielmehr müssen sie stets vom künstlerischen Subjekt aus, als Offenbarungen einer ganz bestimmten schöpferischen Individualität verstanden und beurteilt werden. Und zweitens erhellt, daß jene strengen Anforderungen, die man in bezug auf bruchlose Geschlossenheit der Form aus einer ganz anderen Art von Kunstwerken abstrahiert hat, hier durchaus ihre Geltung verlieren. Eine gewisse Formlosigkeit ist der Improvisation wesenseigentümlich, und längst hat man sich daran gewöhnt, dem Komponisten das Recht relativer Formlosigkeit einzuräumen, sobald er ein Werk etwa durch die Titelbezeichnung „Phantasie“ als unmittelbaren Niederschlag freien Improvisierens ankündigte. Dasselbe Recht darf gewiß aber auch der in Anspruch nehmen, dessen gesamtes Schaffen als ein zur starren und perennierenden Gestalt des monumentalen Kunstwerkes krystallisiertes Improvisieren sich darstellt.

Mit der Ansicht, daß Bruckners Schaffen durchaus auf seiner Orgelkunst basiert, daß es aus ihr hervorgegangen, ja eigentlich nur als eine Monumentalisierung seiner Orgelimprovisation anzusehen ist, scheint

eine Tatsache in seltsamem Widerspruch zu stehen: die nämlich, daß der Meister niemals auch nur e i n e Note für die Orgel veröffentlicht, ja, wie es scheint, überhaupt keine Orgelkompositionen geschrieben hat. Aber gerade unsere Auffassung vom Wesen des Brucknerschen Schaffens bietet eine Erklärung dieser Tatsache, die sonst schlechthin unbegreiflich wäre. Wenn nämlich für Bruckner die Orgel annähernd dasselbe war, wie für Liszt das Klavier, so wird ihn wohl derselbe Grund zu seiner auffallenden kompositorischen Enthaltsamkeit der Orgel gegenüber bewogen haben, der auch Liszt dazu führte, gerade von dem Zeitpunkte an die Klavierkomposition immer mehr zu vernachlässigen, wo er mit wachsender Entschiedenheit und Ausschließlichkeit der schaffenden Tätigkeit sich zuwandte. Beide hatten eben die instinktive Empfindung, daß Klavier und Orgel nur dann und nur so lange zum Medium ihrer musikalischen Kundgebungen taugen konnten, als sie selbst zur Mitteilung ihrer persönlichen Kunst dieser Instrumente sich bedienten. Weil aber diese Instrumente nur unter i h r e n Fingern das zu leisten vermochten, was ihr Genius verlangte, mußten sie darauf bedacht sein, ein anderes Ausdrucksmittel ausfindig zu machen, wenn es galt, den Inhalt ihrer musikalischen Manifestationen von der eigenen Person zu emanzipieren und durch schriftliche Fixierung der Nachwelt zu erhalten. Und da konnte denn nur das O r c h e s t e r vermöge seiner „unerschöpflichen Hilfsmittel des Vortrags", wie Richard Wagner sagt, sich für ihre Zwecke als geeignet erweisen. So erklärt es sich, daß für Bruckner das Instrument, in dessen Klangwelt seine gewaltigsten E i n g e b u n g e n wurzeln, gar nicht in Betracht kam, wenn er an die A u s f ü h r u n g seiner musikalischen

Gedanken ging. Die Orgel war ihm zwar die vornehmste Inspirationsquelle: aber der mächtige Strom, der die dort entsprungenen und durch die mannigfachsten Zuflüsse verstärkten Gewässer schließlich allvereinend in sich aufnehmen sollte, konnte nur das Orchester sein. —

Wir haben gesehen, wie verhältnismäßig früh schon Bruckner in seinem Heimatlande Österreich als Orgelspieler allgemeine Aufmerksamkeit erregte. Da war es denn nur natürlich, daß er sich in der Folge dazu berufen fühlte, den Ruhm österreichischer Orgelkunst auch ins Ausland zu tragen. Namentlich von zwei Kunstreisen wird berichtet, auf denen der Meister unerhörte Triumphe feierte. Die eine führte ihn nach Frankreich und der französischen Schweiz, die andere nach London. Das Wenige, was wir darüber wissen, ist uns durch Brunner überliefert. Quellen gibt er für seine Erzählung nicht an; es scheint aber, daß sie vornehmlich auf mündlichen Mitteilungen Bruckners fußt. „Im Jahre 1869," so berichtet er (a. a. O., S. 17 f.), „wurde in der Kathedrale von Nancy[1]) ein Wettspiel der Organisten veranstaltet. Bruckner reiste hin und schlug die drei namhaftesten Bemeisterer der ‚Königin der Instrumente' aus Belgien, Frankreich und Deutschland aus dem Felde. Nach beendetem Spiele drängte man sich am Chore um ihn, um ihm die Hand zu drücken und der aufrichtigen Anerkennung beredten Ausdruck zu geben. Publikum, Künstler und Kritiker waren in dem Urteile einig, daß es diesem Manne keiner seiner Zeitgenossen gleichtun könne. Man zog ihn von da nach Paris, wo er vorerst in der

---

[1]) Nach einer freundlichen Mitteilung August Göllerichs war es die Kirche St. Epvre.

Bauhalle des Orgelbauers Merklin vor Fachmännern und Künstlern ersten Ranges wahre Glanzproben seiner Kunst ablegete. Hierauf spielte er in der Notre Dame-Kirche. Hier hatte sich eine auserlesene Zuhörerschaft, größtenteils aus Künstlern und Kunstfreunden bestehend, eingefunden. Von Nummer zu Nummer stieg die bewundernde Anerkennung der Zuhörer, und als Bruckner, von eigener Begeisterung hingerissen, sich selbst förmlich überbot, da war des Jubels kein Ende. Die Presse meldete den außerordentlichen Erfolg eines deutschen Orgelspielers in der französischen Hauptstadt. In einem dieser Berichte hieß es: Die Orgel der Notre Dame-Kirche hätte geglänzt wie noch nie, und unter den Händen des deutschen Künstlers Bruckner ihren Triumphtag gefeiert. Die größten Kenner waren die größten Bewunderer Bruckners und seines Spiels. — In Paris machte unser Meister auch die Bekanntschaft mit Gounod und Auber."

Soweit Brunner. Heinrich Rietsch hat es in seinem Nekrolog als eine dankbare Aufgabe für künftige Bruckner-Biographen bezeichnet, Näheres und Authentischeres über Bruckners Erfolge als Orgelvirtuos auf seinen Auslandsreisen festzustellen. Obgleich ich mich nun für den biographischen Teil des vorliegenden Büchleins in der Hauptsache darauf beschränkt habe, das zur Stunde vorliegende und allgemein zugängliche biographische Material zusammenzufassen, ohne es durch eigene Forschungen vermehren zu wollen, konnte ich doch der Versuchung nicht widerstehen, nach dieser Richtung hin einen allerdings dann nicht weiter verfolgten Versuch zu machen. Ich hatte schon zu mehreren Malen Gelegenheit gehabt, in Herrn Henri Lichtenberger, dem durch sein ausgezeichnetes Buch: „*Wagner poète et penseur*"

auch in Deutschland bekannt gewordenen Nancyer Universitätsprofessor, einen Mann von seltener Liebenswürdigkeit und hilfsbereitem Entgegenkommen kennen zu lernen. Das bewog mich, ihn zu ersuchen, ob er über Bruckners Orgelsieg in Nancy etwas Genaueres in Erfahrung bringen könne. Der Erfolg seiner Erkundigungen war nun merkwürdiger Weise gänzlich negativ. Daß das genauere Datum jener Orgelkonkurrenz nicht bekannt ist,[1]) erschwerte natürlicher Weise die Nachforschung ungemein. Immerhin war ich erstaunt über das, was mir Lichtenberger am 3. Juli 1904 mitteilte: „Diese letzten Tage habe ich mich in Nancy verschiedentlich nach dem Orgelwettstreit, von dem Sie mir schreiben, erkundigt, ohne bis jetzt noch das Geringste darüber in Erfahrung bringen zu können. Zwei Organisten, die Herren Heß und Martin, die im Jahre 1869 schon in Nancy lebten, können sich absolut nicht erinnern, daß in unserer Stadt jemals eine derartige Konkurrenz, wie Sie meinen, stattgefunden habe. Unser Konservatorium existierte 1869 noch nicht, sodaß auch da nichts zu erfahren war. Und ein Jahrbuch, das über die bemerkenswerten Ereignisse des Nancyer Lebens im Jahre 1869 berichtet, gibt ebensowenig Auskunft. Somit scheint von vornherein sicher zu sein, daß es sich um keine außerordentliche Veranstaltung handeln kann, sondern ohne Zweifel nur um einen Wettbewerb für die Neubesetzung eines Organistenpostens."

Demnach kann man nichts anderes annehmen, als daß Bruckners Auftreten in Nancy entweder gar nicht

---

[1]) Selbst August Göllerich, der seit Jahren Material für seine grossangelegte Bruckner-Biographie sammelt, kennt das genaue Datum nicht, ja er zweifelt sogar, ob der Nancyer Orgelwettstreit nicht bereits ins Jahr 1866 zu setzen sei.

im Jahre 1869, sondern früher (1866 ?) stattfand, oder aber daß ein an sich ziemlich belangloses Ereignis in der legendarischen Überlieferung die Dimensionen eines Riesenfaktums angenommen habe, wie es ja wohl zu geschehen pflegt. Auf jeden Fall aber fühlt man sich zu der Vorsicht berechtigt, allen derartigen nicht durch nachprüfbare Zeugnisse belegten Erzählungen aus Bruckners Leben mit einigem Mißtrauen zu begegnen. So bleibt es denn auch fraglich, wieviel von den unerhörten Triumphen, die der Meister 1871 in London als Orgelspieler nach Brunners Erzählung gefeiert haben soll, auf strenger Wahrheit beruht. Allerdings steht es fest, daß er in England war, und auch an der Tatsache einer Kunstreise nach Frankreich selbst kann nicht gezweifelt werden. In London soll es sich ebenfalls um eine internationale Konkurrenz gehandelt haben, die bei Gelegenheit der Prüfung der neuen Riesenorgel in der Alberthalle veranstaltet wurde, und auch diesmal sei Bruckner als Sieger über sämtliche Mitbewerber, die größten Orgelvirtuosen aller Nationen, hervorgegangen. Acht Konzerte habe er in der Alberthalle, fünf im Krystallpalast gegeben, und einmal sei der Enthusiasmus des Publikums so hoch gestiegen, daß man ihn, nachdem er auf Verlangen seiner Zuhörer über „Die Wacht am Rhein" (!) improvisiert hatte, auf die Schultern hob und so unter begeisterten Zurufen durch den Saal trug. Schmeichelhafte Anerbietungen, die ihm gemacht wurden, um ihn dauernd an London zu fesseln, schlug er aus.

Die Erfolge, die ihm als konzertierendem Orgelspieler in der Heimat wie im Auslande beschieden waren, mußten Bruckner entschädigen für die mangelnde Befriedigung, die ihm die amtliche Tätigkeit als Wiener Hofkapellorganist selbst zu bieten vermochte.

Denn innerhalb seines beruflichen Wirkens hatte doch wohl der Hofkapelldienst sowohl für den Meister selbst wie nach außen hin die geringste Bedeutung. Eine musikalisch sehr hervorragende Rolle spielt ja der Organist überhaupt nicht im Rahmen des katholischen Gottesdienstes, eine Tatsache, die musikhistorisch darin zum Ausdruck gelangt, daß die eigentliche höhere Orgelkunst sich späterhin fast ausschließlich im protestantischen Norden unseres Vaterlandes weiterentwickelte, während im katholischen Süden große Orgelvirtuosen immer sporadische Erscheinungen geblieben sind und vor allem auch das Durchschnittsniveau des gewöhnlichen Organisten (wenigstens in neuerer Zeit) weit tiefer steht als dort. Was Bruckner als Hofkapellorganist zu leisten hatte, dazu bedurfte es weder der Virtuosität noch der Genialität, deren sein Spiel sich rühmen konnte. Das hätte jeder Dutzendmusikant gerade so gut prästieren können, — wenn nicht besser. Und war es ihm schon als Schulgehilfe in Windhag passiert, daß er einmal — wie ein alter Bauer Franz Brunner gegenüber sich ausdrückte — „bei die Kirchaliada die ganze Kira-Gmoan ums Hoar aus da Scharnier brocht hätt", so konnte es jetzt erst recht geschehen, daß sein freier und moderner Geschmack oder auch der Wunsch, für die im Dienst ihm auferlegte tödliche musikalische Enthaltsamkeit gelegentlich auch einmal durch ein bescheidenes Über-die-Schnur-hauen sich schadlos zu halten, ihn mit den strengen liturgischen Vorschriften der Kirche in Konflikt brachte. Dazu kam noch, daß Josef Hellmesberger, der von 1877 bis 1893 als Hofkapellmeister sein Vorgesetzter war, allem Anschein nach sich ihm sehr wenig gewogen gezeigt hat. Wenigstens wußte Bruckner viel zu klagen über kränkende Zurücksetzungen, die er gerade im

Hofkapelldienst von seiten Hellmesbergers hatte erfahren müssen. Und so wird er es denn wohl auch nicht allzu schmerzlich empfunden haben, daß im Laufe der Zeit das Hoforganistenamt für ihn immer mehr zu einer Sinekure wurde, deren Besoldung ein Beträchtliches zu seinem pekuniären Einkommen beisteuerte, ohne daß sie seine Zeit und Arbeitskraft allzusehr in Anspruch genommen hätte.

Anders steht es mit der umfangreichen Unterrichtstätigkeit, die Bruckner in Wien fast bis ans Ende seines Lebens ausgeübt hat. Wenn man vom Schaffen absieht, so war gewiß das Lehren diejenige Beschäftigung, bei der er sich am meisten in seinem Elemente fühlte. War er doch von Haus aus Schullehrer gewesen, und ist es auch insofern immer geblieben, als er, wie schon gesagt, in manchen Dingen zeitlebens den „Schulmeister" nicht ganz los werden konnte. Als Lehrer seiner Kunst hat Bruckner eine ungemein fruchtbare und erfolggekrönte Wirksamkeit entfaltet; ungezählten jungen Musikern ist seine strenge Schule zum Segen geworden, und er selbst hat nicht nur die Freude erlebt, an manch einem seiner Schüler einen treuen Freund und Vorkämpfer seiner Kunst fürs ganze Leben sich zu gewinnen, vor allem hat er aus dem Lehrberufe auch d e n Nutzen gezogen, der jeder Art von pädagogischer Tätigkeit den eigentlichen höheren Wert für den Lehrenden selbst verleiht: im ununterbrochenen, vertrauten Umgang mit der Jugend ist er selbst im Herzen jung geblieben, und die Sonnenwärme, die von heranwachsenden Menschenkindern auf einen jeden überströmt, der es versteht, ihnen etwas zu sein, sie hat ihn davor bewahrt, daß er jemals zum grämlich verbitterten Greise wurde. Denn wenn auch Bruckners Charakterbild manche Einzel-

züge von Pedanterie aufweist, etwas Philiströses hat er nie und in keiner Weise gehabt, — es müßte denn sein, daß man den Mangel jeglicher Frivolität schon als Kennzeichen des Philisters anzusehen hätte.

Will man Bruckner als Lehrer richtig beurteilen, so muß man genau unterscheiden zwischen seiner Tätigkeit an der Universität, der am Konservatorium und seinem privaten Unterricht. Was Heinrich Rietsch von Bruckners pädagogischem Wirken ganz allgemein sagt, daß es „wohl bedeutender nach der anregenden als nach der positiv belehrenden Seite hin“ gewesen sei[1]), mag von ihm als Universitätslektor gelten, es ist aber durchaus unrichtig, wenn man den Unterricht in Betracht zieht, den Bruckner am Konservatorium und privatim erteilte. Er las an der Universität über Harmonielehre — eine Disziplin, die überhaupt nur dann in den Rahmen der Universität paßt, wenn sie als reine Theorie in streng wissenschaftlicher Form vorgetragen wird. Davon konnte aber bei Bruckner natürlich keine Rede sein. Die musikalische Theorie im eigentlichen Sinne des Wortes, das heißt die spekulative Beschäftigung mit musikalischen Gegenständen rein zum Zwecke der Erkenntnis ihres Wesens und der in ihnen sich offenbarenden Gesetzmäßigkeit lag ganz außerhalb seines Gesichtskreises. Selbst wenn seine Bildung eine höhere gewesen und ihm die wissenschaftliche Behandlung dieser Dinge erlaubt hätte, würde er dafür wohl ebensowenig Interesse gehabt haben, wie etwa ein Richard Wagner, ein Franz Liszt und überhaupt jede ausgesprochene Künstlernatur. Für ihn waren Harmonielehre, Kontrapunkt usw. durchaus praktische Disziplinen, die kein

[1]) Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog. I. Bd. Berlin 1897. S. 306.

anderes Ziel verfolgen, als eine Fertigkeit einzuüben und den Kunstjünger im Gebrauche der musikalischen Ausdrucksmittel geschickt zu machen. Daß aber gerade dieses Ziel bei Universitätshörern, die zu solchem Studium oft gar nicht die nötige künstlerische Vorbildung besitzen und es zudem nur so nebenbei und ohne den Ernst der Berufsausbildung betreiben, nicht erreicht werden kann, ist klar. So konnte denn Bruckner auch an der Universität keine eigentlich positiven Lehrerfolge erzielen.

Die Studenten belegten seine Vorlesung, weil sie wußten, daß der alte Mann selig war, wenn er zu Beginn des Semesters einem möglichst zahlreichen Auditorium gegenübertreten durfte. Es drängte sie, dem als Künstler hochverehrten Meister zu huldigen; aber wenn einer etwa die Absicht gehabt hätte, seine musiktheoretischen Kenntnisse durch den Besuch dieses Kollegs zu vermehren, so würde er sich wohl bald enttäuscht gefühlt haben. Außerdem trug die Frequenz des Brucknerschen Harmoniekurses in etwas auch einen demonstrativen Charakter; sie war eine mehr oder minder direkt gegen Eduard Hanslick gerichtete Kundgebung, zu der sich alle diejenigen zusammenfanden, die gegen die Einseitigkeit und Parteilichkeit des damaligen Vertreters der Musikwissenschaft an der Wiener Hochschule protestieren wollten. So war denn der Kreis der Hörer, der sich um Bruckner scharte, einigermaßen „gemischt". Er setzte sich zusammen aus einigen wenigen, die wirklich wußten, wer Bruckner war und was er als Künstler zu bedeuten hatte, aus der großen Zahl derer, die in ihm vor allem den Jünger und Anhänger Richard Wagners sahen und durch die ihm erwiesene Huldigung ihre Zuge-

hörigkeit zu der weltumfassenden Gemeinde der Wagner-Verehrer bekennen wollten, und endlich — zumal in späterer Zeit — wohl auch aus manchen, die mehr wegen der „Hetz“ als aus irgend einem tieferen Bedürfnisse hingingen.

Denn seltsam waren ja allerdings die Szenen, die sich in diesem Hörsaal bisweilen abspielten, Szenen, die sehr verschiedene Empfindungen erwecken konnten, je nach dem Gesichtspunkte, aus dem man sie betrachtete. Schon die Art und Weise, wie Bruckner die Harmonielehre selbst vortrug, die drastischen, derbkomischen Bilder und Gleichnisse, mit Hilfe derer er gleich seinem Lehrer Sechter die Geheimnisse der Akkordbeziehungen den Zuhörern zu veranschaulichen suchte, und überhaupt der ganze Anstrich seiner Pädagogik und Didaktik, das alles schien mehr auf den Rahmen einer Dorfschule als auf den einer *Universitas literarum* zugeschnitten zu sein. Nun denke man sich dazu noch einen Mann, der in seinem persönlichen Auftreten, in seinen Manieren, in Sprache und Kleidung, wie in allem und jedem, was zum äußeren Menschen gehört, trotz langjährigen Aufenthalts in der Großstadt niemals dazu gelangt war, die Ecken und Kanten abzuschleifen, die ihn als knorrige, von modern städtischer Zivilisation fast gänzlich unbeleckte oberösterreichische Bauerngestalt charakterisierten, einen Mann, der mit zunehmendem Alter sich immer mehr daran gewöhnte, seine geliebten „Gaudeamuser“ — so pflegte er die Studenten zu nennen — zu Vertrauten all der großen und kleinen Freuden und Leiden seines künstlerischen Daseins zu machen und die Vorlesung zu oft sehr weitausgedehnten Exkursen zu benutzen, die mit ihrem eigentlichen Gegenstande doch nur s e h r lose zu-

sammenhingen, — und man gewinnt die Vorstellung einer Figur, die dem Fernerstehenden nur komisch erscheinen mochte, während sie dem, der Bruckner näher kannte, ein seltsam aus Rührung, Mitleid und Bewunderung gemischtes Gefühl abnötigte.

Man hätte nun meinen können, daß unter diesen Umständen Bruckners Auditorium bald ganz verwildert und er selbst auf die Stufe jener jammervollen, namentlich an kleineren Universitäten auch heute noch nicht ganz ausgestorbenen Ulkdozenten herabgesunken sei, mit denen die Studenten nur „Schindluder" spielen. Das war, soviel mir bekannt geworden, trotz alledem doch niemals der Fall; und ich glaube, daß es namentlich zwei Dinge gewesen sind, die dieses äußerste Extrem der „Fidelitas" von Bruckners Kollegien abhielten und ihm selbst bei denen noch Respekt verschafften, die von seiner künstlerischen Größe wenig oder gar nichts wußten. Einmal strahlte Bruckners ganze Persönlichkeit in allem, was er tat und sprach, eine so überschwängliche Fülle unsagbarer Herzensgüte aus, daß schon ein bedenkliches Maß von Roheit dazu gehörte, die kleinen Schwächen dieses Mannes irgendwie zu mißbrauchen. Gerade jene konfidentiellen Expektorationen, in denen Bruckner vor seinen Zuhörern ausschüttete, was gerade an traurigen oder freudigen Gedanken und Ereignissen sein Herz bewegte, sie gewährten oft die intimsten Einblicke in eine wahrhaft goldene Seele, deren zwingendem Gemütszauber kein fühlender Mensch sich entziehen konnte. Man konnte diesem Manne die Bewunderung als Künstler versagen, ja, der Meinung sein, daß er als künstlerische wie geistige Persönlichkeit überhaupt nicht ernst zu nehmen sei, aber als Menschen hochschätzen und lieben mußte ihn jeder, der auch nur einmal in nähere

Berührung mit ihm gekommen war. Noch mehr: um dieses Haupt schwebte — jedem wahrnehmbar, der nur Augen dafür hatte — die Gloriole echt menschlicher *Größe*, und wessen Blick scharf genug war, der mußte durch die unscheinbare, ja grotesk-komische Hülle des äußeren Auftretens hindurch die Insignien des ethischen *Heldentums* erblicken, die dieser schlichte Sohn der oberösterreichischen Erde trug als einer, der um idealer Güter willen ein leidenreichstes Martyrium auf sich genommen. Eine, wenn auch noch so unbewußte Ahnung von der Erhabenheit dieses heroischen Charakters mußte auch dem frivolsten unter seinen Zuhörern gelegentlich aufdämmern, und das war es wohl am meisten, was die Gefahr einer lieblosen Ausnutzung der Brucknerschen Schwächen fernhielt.

Wenn der Meister in seinen Universitätsvorlesungen von vornherein darauf zu verzichten schien, eigentlich große Lehrerfolge zu erzielen, und sich mehr daran erfreute, in ungezwungenem, für beide Teile anregendem Verkehr mit seinen Zuhörern sich zu ergehen, so hatte das seinen Grund offenbar darin, daß er instinktiv fühlte, wie wenig der Universitätshörsaal ein geeigneter Ort für ernsthaften (praktischen) Harmonielehre-Unterricht sei. Grundverkehrt wäre es aber, wenn man aus den „akademischen Freiheiten", die er sich hier erlaubte, den Schluß ziehen wollte, daß er es überhaupt als Lehrer an Gewissenhaftigkeit habe fehlen lassen. Ganz im Gegenteil. Wie in allen Dingen so zeichnete sich Bruckners Verhalten auch in seiner pädagogischen Tätigkeit gerade durch eine Gewissenhaftigkeit aus, die in ihrer peinlichen Skrupulosität eher einmal zu weit ging, als daß sie hinter dem zurückgeblieben wäre, was man als treue Pflichter-

füllung gemeinhin zu erwarten und zu verlangen berechtigt ist. Das zeigte sich schon bei seinem Konservatoriumsunterricht, und wohl noch mehr bei der Unterweisung seiner Privatschüler, denen er ausnahmslos ein das gewöhnliche Maß weit überschreitendes persönliches Interesse entgegenbrachte.

Es ist ein offenes Geheimnis, daß die meisten unserer gegenwärtigen Konservatorien — wie ja leider Gottes so viele andere Lehranstalten gleichfalls — ihren höchsten, ja einzigen Ehrgeiz in die Erzielung einer möglichst hohen Frequenzziffer setzen. Ein Konservatorium „blüht“, wenn es möglichst zahlreich besucht ist. Eine notwendige Folge dieses Bestrebens ist die Herabminderung der an die Zöglinge zu stellenden künstlerischen Anforderungen. Nicht nur bei der Aufnahme von neuen Schülern, auch beim Vorrücken in höhere Klassen und schließlich beim Abiturium muß jede Rigorosität vermieden werden, wenn es gilt, jenen „praktischen“ Gesichtspunkten Geltung zu verschaffen, und diese Laxheit hat wie kaum etwas anderes dazu beigetragen, das Ansehen der Konservatorien zu schädigen und sie auf den Stand allgemeiner Mißachtung herabzudrücken, deren sie sich heute „erfreuen“. Bruckner war nun von Anfang an ein zäher und hartnäckiger Gegner dieser Art von „Gemütlichkeit“. Wie er an sich selbst die höchsten Anforderungen stellte, so kannte er auch anderen gegenüber keine unangebrachte Milde, wenn die hohen Ansprüche in Betracht kamen, die die Kunst an einen jeden stellt, der sich ihrem Dienst weiht. Daß seine Kollegen am Konservatorium, wenn nicht anderer Meinung waren, so doch eine andere Praxis befolgten, wußte er wohl, und daher kam es, daß er von anderen Professoren der Anstalt vorgebildete Schüler, die in seine höheren Kurse übertraten, stets mit un-

verhohlenem Mißtrauen aufnahm und es sich nicht nehmen ließ, ihr Können und Wissen noch einmal einer Prüfung zu unterziehen, auch wenn sie der frühere Lehrer unbeanstandet hatte aufrücken lassen. Das machte ihn beim bequemen und unbegabten Gros der Schüler nicht gerade beliebt, und vor allem bewirkte es, daß er innerhalb des Lehrerkollegiums selbst ganz isoliert dastand. Seine Stellung am Konservatorium wurde aber noch wesentlich verschlechtert dadurch, daß er als begeisterter Anhänger Richard Wagners zumal in früheren Jahren einer geschlossenen und wohlorganisierten Clique von Gegnern des Bayreuther Meisters sich gegenüberbefand, die wie an anderen Orten auch in Wien gerade das Konservatorium zum strategischen Zentrum der obstinaten Defensive machte, mit der die bestallten Hüter des „ewig Wahren, Schönen, Guten" das Eindringen jedes freieren und frischeren Luftzuges in das Musikleben der Zeit zu verhindern suchten.

Um so begeisterter schwärmten freilich alle die für ihren Bruckner, die sich keine Scheuleder umbinden ließen und trotz aller von „oben" kommenden Mahnungen und Warnungen ungeblendet der immer strahlender am Kunsthimmel emporsteigenden Bayreuther Sonne entgegenblickten. Wer immer in jener Zeit frei von blindem Autoritätsglauben seine Götter da suchte, wohin sein eigener Genius ihn wies, der schwor zur Fahne Wagners. Was jugendkräftig und lebenslustig, zukunftsfroh und wagemutig an sich und die Kunst mit wahrer Überzeugung glaubte, das mußte diesem gewaltigen Zauberer sich zuwenden, ob es wollte oder nicht. Und so waren es denn gerade die Begabtetsten und Bedeutendsten unter den Zöglingen des Wiener Konservatoriums, die sich gegen

den reaktionären Geist der Oberleitung empörten und diesen Protest eben vor allem auch darin zum Ausdruck brachten, daß sie sich ostentativ an Bruckner anschlossen und um ihn, als den allgemein verketzerten Vertreter der neuen, offiziell noch nicht anerkannten Kunst, sich scharten. Wenn man die Reihe wirklich namhafter Musiker durchgeht, die das Wiener Konservatorium in den zwanzig Jahren von 1870—1890 ausgebildet hat, so wird man finden, daß sie fast ausnahmslos Schüler Bruckners waren, und daß gerade die späterhin zu größerer Bedeutung Gelangten auch in einem näheren persönlichen Verhältnis zu ihm gestanden hatten. Ich erinnere nur an Felix Mottl, Arthur Nikisch, Gustav Mahler, Emil Paur, Rudolf Krzyszanowski u. a.

Ein besonderer Platz unter Bruckners Schülern gebührt zwei Männern, die von dem Augenblick an, da sie zuerst erkannten, welche schöpferische Gewalt in Bruckner lebe, die Propaganda für die Kunst ihres Meisters zur Lebensaufgabe sich setzten und dadurch von ganz außerordentlicher Bedeutung für ihn und das Schicksal seiner Werke geworden sind. Ich meine Josef Schalk und Ferdinand Löwe, deren Namen mit dem Bruckners so eng verbunden erscheinen, daß man — unbeschadet ihrer anderweitigen großen Verdienste — zunächst unwillkürlich immer nur an ihre treue Arbeit für die Sache des genialen Symphonikers denkt, wenn man sie nennen hört. Von den beiden war Schalk der ältere.[1]) Im Jahre 1857 zu Wien geboren, hatte er seine musikalische Ausbildung am Konservatorium seiner Vaterstadt erhalten,

[1]) Vgl. die seinem Andenken gewidmete Rede Dr. V. Bollers im 28. Jahresbericht des Wiener Akademischen Wagner-Vereins. Wien 1901. S. 15—19.

an dem er auch später als Lehrer für Klavierspiel Anstellung fand. Zweiundzwanzigjährig trat er 1879 dem Akademischen Wagnerverein als Mitglied bei, und hier war es namentlich, wo er als Dirigent des Vereinschores und artistischer Leiter der Internen Musikabende seit 1887 eine ungemein eifrige und segensreiche künstlerische Tätigkeit entfaltete. Daß der Wiener Verein, nachdem für die Propaganda Wagners nicht mehr allzuviel zu tun war, in dem Kampfe um die Anerkennnung Bruckners eine neue, würdige Aufgabe sich setzte, war in erster Linie Schalks Verdienst. Die Internen Musikabende benutzte er zu immer wiederholten Vorführungen Brucknerscher Werke, die er in eigenem Arrangement am Klavier ganz vortrefflich zu interpretieren verstand, und es glückte ihm, zunächst innerhalb des Vereins der hohen Kunst seines Meisters immer zahlreichere und begeistertere Verehrer zu gewinnen. Die so im kleinen geleistete treue Arbeit krönte er dann durch größere Aufführungen in den vom Wagner-Verein veranstalteten Orchesterkonzerten, wo er die Es-dur-Symphonie (1892 während der Theater- und Musikausstellung), die F-moll-Messe (1893) und das Te deum (zum 25jährigen Jubiläum des Vereins 1898) zu sorgfältigst vorbereiteter Wiedergabe brachte.

Drang das künstlerische Wirken Schalks nicht über Wien, ja nicht einmal sehr viel über den Akademischen Wagner-Verein hinaus, so war es seinem jüngeren Freunde F e r d i n a n d L ö w e[1]) beschieden, in ungleich weitergreifender Weise sich als Bruckner-Dirigent zu betätigen. Ebenfalls in Wien (1865) geboren, ging Löwe

---

[1]) Vgl. über ihn: Dr. K. Grunsky, Ferdinand Löwe. »Neue Musikzeitung« XXIII No. 16 (24. Juli 1902). S. 209.

zunächst ganz denselben Weg wie Schalk. Er war auf dem Konservatorium Schüler Bruckners in Harmonielehre und Kontrapunkt, bei Josef Dachs und Franz Krenn in Klavierspiel und Komposition; wurde 1883 Lehrer für Klavier und Chorgesang an derselben Anstalt, die er eben erst absolviert hatte, und wirkte ungefähr von derselben Zeit ab in der Weise Schalks und mit ihm zusammen für die Brucknersche Sache innerhalb des Wagner-Vereins. Auch er benutzte die Veranstaltungen dieses Vereins als Vorbereitung auf eine künftige Kapellmeistertätigkeit und dirigierte in demselben Jahre 1892, gleichfalls während der Musikausstellung, zum ersten Male eine Brucknersche Symphonie (die Richard Wagner gewidmete III. in d-moll). Während aber Schalk nicht dazu gelangte, sein im Wagner-Verein erprobtes Können auch anderweitig zu bewähren, erreichte Löwe das Ziel, das er sich gesteckt, in verhältnismäßig kurzer Zeit. 1896 erregte er gewaltiges Aufsehen mit der von ihm geleiteten ersten Wiener Aufführung des Lisztschen „Christus", die der Leo-Verein veranstaltet hatte, 1897 wurde er der Nachfolger Hermann Zumpes als Dirigent der Kaim-Konzerte in München und kehrte bereits im folgenden Jahre wieder nach Wien zurück, um nach kurzer Tätigkeit an der Hofoper 1900 die Direktion des neuen Konzertvereins-Orchesters und der Konzerte der „Gesellschaft der Musikfreunde" zu übernehmen.

Josef Schalk war im gleichen Jahre gestorben. Aber nicht nur die tückische Krankheit, die schon viele Jahre lang an seiner Lebenskraft gezehrt, hatte es verschuldet, daß sein Ehrgeiz, der gleich dem Löwes der Dirigentenlaufbahn zustrebte, unbefriedigt blieb. Schalk war eine zarte, nach innen gekehrte, ja etwas spröde Natur. Die Ausübung seiner Kunst war ihm eine heilige und

geweihte Sache, ein Gottesdienst, den er im tiefsten Grunde seines Herzens feierte. Wie dem Christen geboten ist: wenn du beten willst, schließ dich in dein Kämmerlein, so mochte er ein gleiches von seinem Musizieren wünschen. Eine gewisse „Scheu vor öffentlicher Darbietung“ bezeichnet Viktor Boller in dem schönen Nachrufe, den er dem dahingeschiedenen Freunde gewidmet, mit Recht als einen auffallenden Charakterzug der Schalkschen Natur. Dieses Sich-Verschließen, diese Flucht vor der profanierenden Öffentlichkeit ist nun gewiß etwas, was auf eine tief und rein empfindende, recht eigentlich keusche Seele schließen läßt. Aber man wird damit kein ausübender Künstler und am wenigsten ein Dirigent. Den kennzeichnet gerade der unwiderstehliche Drang, herauszutreten aus „des Herzens still verschwiegnen Räumen“, und das, was er tief innerlich als köstlichstes Geistesgut besitzt, hinzugeben an die Allgemeinheit. Daß dieses Gut auch auf dem lärmenden Markte der Öffentlichkeit nicht Schaden leide an seiner Idealität, daß es rein und unbefleckt bleibe, das wird freilich seine höchste Sorge sein. Ja, man kann sagen, daß das Ethos des ausübenden Künstlers recht eigentlich darin bestehe, zu verhüten, daß solche Hingebung je zur Prostitution werde. Wo aber die Furcht vor der möglichen Prostitution sich stärker erweist, als der Drang zur Hingabe, da fehlt eine der unerläßlichsten Vorbedingungen für die Möglichkeit wahrhaft überzeugender, den Hörer mit elementarer Naturgewalt fortreißender musikalischer Leistungen. So kam es, daß die spezifischen Vorzüge der eminenten Begabung Schalks um so weniger hell und ungetrübt zu Tage traten, je mehr er sich von intimen Darbietungen in kleinem, vertrautem Kreise größeren all-

gemein zugänglichen Aufführungen vor der großen Öffentlichkeit zuwandte. Darin enthüllte sich etwas wie ein tragisches Verhängnis, unter dem man diesen edlen Künstler und Menschen leiden und schließlich erliegen sah.

Anders war es mit Löwe. Er ist der geborene Dirigent. Und da das kongeniale Verständnis für das tiefste Wesen des Brucknerschen Schaffens, die innigste Vertrautheit mit der künstlerischen wie menschlichen Eigenart des Meisters bei ihm zum mindesten ebenso stark vorhanden ist, wie bei seinem Freunde Schalk, so konnte es nicht ausbleiben, daß er zum eigentlichen und berufensten Interpreten der Brucknerschen Werke sich entwickelte. Heute ist Löwe der Bruckner-Dirigent *par excellence*. Wer etwa 1902 die ewig denkwürdige Uraufführung der Neunten (mit dem Wiener Konzertvereins-Orchester) oder 1898 die glänzende Wiedergabe der Fünften (Kaim-Orchester München) miterlebt hat, dem werden diese künstlerischen Taten stets unvergeßlich in der Erinnerung haften. Nicht als ob es keine anderen Dirigenten gäbe, die Bruckner vollkommen gerecht zu werden vermöchten. Keineswegs: so habe ich, um nur einen anzuführen, bei dem Salzburger Musikfeste im Sommer 1904 von Felix Mottl eine Aufführung der Romantischen Symphonie gehört, deren packendem Zauber kein empfänglicher Sinn sich entziehen konnte. Aber keiner ist mit seiner ganzen musikalischen Persönlichkeit so fest und unabtrennbar mit Bruckner verknüpft wie Löwe, keiner kann in demselben Sinne und demselben Maße von sich sagen, daß er so völlig mit der Individualität des großen Symphonikers verwachsen, so ganz ohne Rest in ihr aufgegangen sei, daß seine Interpretation wie ein vollkommen reiner Spiegel nicht

nur ohne jegliche Trübung und Verzerrung, sondern auch fast ohne Beimengung irgend eines subjektiven, originalfremden Elements das Bild der Brucknerschen Kunst in idealer Treue wiedergibt.

Aber mit seinen Dirigentenleistungen sind die Verdienste, die Löwe sich um Bruckner erworben, noch lange nicht erschöpft. Es kommt dazu noch das, was er mit seinen meisterlichen Klavierauszügen für die Propaganda des Brucknerschen Schaffens gewirkt, und das, was er als allzeit hilfs- und dienstbereiter Famulus persönlich seinem Meister gewesen ist. Es wird vielleicht einmal eine Zeit geben, wo die weitere Verbilligung des Verkaufspreises von Orchesterpartituren im Zusammenwirken mit einer doch wohl anzustrebenden Vereinfachung und Erleichterung in der immer noch so vielfach zopfigen Art und Weise unserer Partiturnotierung Klavierauszüge von Orchesterwerken für die Musiker und besseren Dilettanten zu einem völlig überflüssigen Luxusartikel gemacht hat. Aber bis dahin hat es noch gute Weile, und die große Menge der Musizierenden wird ohnedies auf die Bequemlichkeit eines von fremder Hand besorgten Arrangements weder jemals ganz verzichten wollen noch können. Daraus erhellt die große Bedeutung, die Klavierbearbeitungen für das Bekanntwerden eines Symphonikers in weiteren Kreisen heute noch haben und immer behalten werden. Denn auch für den Orchesterkomponisten ist der Ort, wo er zur allgemeinen Würdigung, zum Verständnis und zum Herzen des eigentlichen musikalischen „Publikums“ vordringt, nicht sowohl der Konzertsaal, in dem seine Werke zur Aufführung gelangen, als vielmehr das private Musikzimmer, in dem sich tausende und abertausende auf eine solche Aufführung vorbereiten oder aber auch deren Eindrücke am Klavier

sich ins Gedächtnis zurückrufen und damit zugleich befestigen und vertiefen.

Wenn Schalk als Bruckner-Dirigent einem Löwe weit nachstand, so trat er ihm als Bearbeiter durchaus ebenbürtig an die Seite, und im persönlichen Umgang mit dem Meister behauptete er wohl sogar — schon als der ältere — einen gewissen Vorrang. Gerade eine Arbeit, wie das glückliche Arrangieren schwieriger und komplizierter Orchesterwerke, die unendlich viel Begeisterung, liebevolle Hingebung, Treue, Fleiss, Selbstlosigkeit, und dazu ein großes Wissen und Können verlangt, dabei aber ganz in der ruhigen Stille des Arbeitszimmers geleistet werden kann, sie entsprach dem zarten Naturell Schalks viel besser als das öffentliche Hinaustreten mit eigenen persönlichen Leistungen, und Löwe kam dabei vor allem auch das zu gute, dass er nicht nur ein Dirigent ersten Ranges, sondern überdies ein ganz eminenter Pianist ist, wie jeder gerne bestätigen wird, der ihn eine Brucknersche Symphonie einmal am Klavier hat interpretieren hören. So wurden namentlich die vierhändigen Klavierauszüge, die Schalk und Löwe, zum Teil in gemeinsamer Arbeit, verfertigt haben, wahre Meister- und Musterwerke ihrer Art, die zu dem allervortrefflichsten gehören, was auf diesem Gebiete existiert. Auch Josef Schalks jüngerer Bruder Franz ist hier zu nennen: er war Mitarbeiter an dem vierhändigen Auszug der E-dur-Symphonie und als Dirigent namentlich während seiner Grazer Kapellmeisterzeit für Bruckner tätig. Späterhin trat dann namentlich noch August Stradal als Bruckner-Bearbeiter auf den Plan, dessen zweihändige „Klavierpartituren“ zwar überall den vortrefflichen Pianisten und Klavierkenner verraten, doch aber stellenweise jene Gewissenhaftigkeit etwas vermissen lassen, durch die

sich gerade die Arbeiten der beiden Schalk und Löwe so vorteilhaft auszeichnen.

Was Josef Schalk und Ferdinand Löwe als Jnterpreten und Bearbeiter für Bruckner getan haben, hat immer und überall die Billigung und Wertschätzung aller urteilsfähigen Freunde und Verehrer des Meisters gefunden. Nicht ganz so war es auf einem anderen Gebiete ihrer Bruckner gewidmeten Arbeit. Je komplizierter die moderne Musik geworden und je mehr damit auch die Masse untergeordneter, halb und ganz mechanischer Schreibarbeit angewachsen ist, die ein Komponist zu bewältigen hat, bis seine Partitur vollständig sauber und abgeschlossen, aufführungs- oder druckreif vorliegt, desto unumgänglicher hat sich die Notwendigkeit herausgestellt, dass der Schaffende, wenn er nicht unnütz seine Zeit vergeuden soll, Hilfskräfte zur Seite habe, die ihm all das abnehmen, was ein anderer Musiker ebensogut leisten kann, wie der Komponist, ohne dass man wagen dürfte, es geradezu dem Kopisten zu überlassen. Richard Wagner war der erste, der solche Hilfskräfte in größerem Maßstabe verwendete, und manch einer, der später als Wagner-Dirigent zu Berühmtheit gelangt ist — ich erinnere nur an Hans Richter, Hermann Zumpe, Felix Mottl, Anton Seidl — hat an derlei Arbeit sich seine ersten musikalischen Sporen verdient. Bruckner wäre nun, ganz auf sich allein angewiesen, um so schlimmer dran gewesen, als er überhaupt in seinen Arbeiten nur sehr langsam vorrückte und auch die mehr mechanischen Dinge zwar mit peinlichster Gewissenhaftigkeit und Pünktlichkeit, aber auch etwas umständlich und nicht eben gerade flott erledigte. Dazu kam dann noch, dass bei ihm, dem Spätreifen, die Hochblüte seines Schaffens jenseits der Akme des menschlichen Lebens fiel, in

eine Zeit, wo die Schwäche und Hinfälligkeit des Greisenalters sich schon in etwas bemerkbar machte und gebieterisch eine Unterstützung durch jüngere Kräfte erheischte.

Das Verhältnis, in dem Wagners Famuli zu ihrem Herrn und Meister standen, war selbstverständlich das der absoluten Unterordnung unter den höheren Willen. Sie waren nur ausführende Organe, die auch nicht einmal im geringsten Detail eine selbständige Entscheidung zu treffen hatten. Nicht so bei Bruckner. Der Bayreuther Meister war die ausgeprägteste Herrschernatur: er wußte nicht nur bis ins Einzelste hinein ganz genau, was er wollte, er pflegte auch diejenigen, die seine Anweisungen auszuführen hatten, über den Inhalt seiner Willensmeinung nicht im entferntesten Zweifel zu lassen. Bruckner dagegen, aus dürftigen, gedrückten Verhältnissen hervorgegangen und erst spät im Leben auf die freie Höhe unabhängigen Künstlertums emporgehoben, hatte sich niemals ganz jenes fraglos unbedingte Selbstvertrauen des fertigen Meisters gewinnen können, der überzeugt ist, das all das, was er tut und macht, schon deshalb auch als recht und gut zu gelten hat, weil er es ist, der es macht. Er war nicht bloß in allen Dingen des praktischen Lebens ein hilflos unerfahrenes Kind geblieben, auch in seiner Kunst hat er es eigentlich niemals zu der vollen Autonomie gebracht, die ganz in sich gefestigt, ohne Bedenken der alleinigen Führung des eigenen Daimonions sich anzuvertrauen wagt. Wie das ethische, so zeichnete sich auch das ästhetische Gewissen Bruckners aus durch eine hochgradige, bis zur Selbstquälerei gehende Skrupulosität. Mit aufgestiegenen Bedenken nicht zu Ende kommen zu können, zwischen Pro und Contra ohne die Möglich-

keit einer definitiven Entscheidung hin und her zu schwanken, das war eine Schwäche, der er nur allzu oft erlag. Unter diesen Umständen läßt es sich begreifen, daß die Stellung der helfenden Famuli bei Bruckner namentlich dann ganz anders als etwa bei Wagner werden mußte, wenn es sich um Männer handelte, die lange Jahre hindurch in solchem Verhältnis zum Meister gestanden, wie es gerade mit Löwe und vorzüglich mit Josef Schalk der Fall war. Man weiß, wie die Haushälterin einem alten Junggesellen, die „Köchin" ihrem Hochwürden, oder, um die Beispiele dem militärischen Leben zu entnehmen, wie der Feldwebel dem Herrn Hauptmann, und in anderer Weise wieder der Generalstabschef seiner Excellenz „über den Kopf wachsen" kann. So etwas ähnliches geschah mit Bruckner und seinen ständigen musikalischen Helfern, vor allen mit Josef Schalk. In manchen Dingen entwickelte sich aus dem Verhältnis dienender Unterordnung eine Art von Bevormundung. Wenn Bruckner wohl damit angefangen hatte, die Entscheidung über irrelevante und untergeordnete Fragen bei der Schlußrevision seiner Partituren einem Schüler wie Schalk, auf den er volles Vertrauen setzen durfte, zu überlassen, so konnte es in der Folge leicht passieren, dass der Famulus nicht immer strikte die Grenzen der Selbstbescheidung innehielt, die ihm durch die Natur seiner Stellung dem Willen des Meisters gegenüber gezogen waren, dass er sich gelegentlich zu Eigenmächtigkeiten hinreissen ließ und bei Konflikten, in denen seine Ansicht bei Bruckner nicht durchgedrungen war, auch wohl hinter dessen Rücken seinen Willen durchsetzte.

Ich denke dabei hauptsächlich an die Vornahme von Kürzungen in Bruckners Manuskripten. Der Zug ins

Große, der Bruckners tonschöpferischer Phantasie in jeder Beziehung eigen war, hatte, wie natürlich, auch seine Kehrseite, die unter anderem darin zum Ausdruck kam, daß er sich manchmal verleiten ließ, seine Sätze über die Gebühr, recht eigentlich ins Maßlose auszudehnen. Die Fülle der ihm zuströmenden Gedanken war so gewaltig, dass er oft kein Ende finden konnte und die Forderung der Konzision allzusehr vernachlässigte. Nun war aber seine Arbeitsweise (im streng etymologischen Sinne der Worte) nicht analytisch, sondern synthetisch, d. h. er ging nicht aus von der gleichsam apriorischen Einheit eines von vornherein feststehenden Planes, er entwickelte nicht, sondern er reihte die Gedanken, wie sie ihm kamen, assoziativ aneinander, und die Einheit ergab sich dann immer erst nachträglich als Endresultat. Eine solche Methode ist selbstverständlich in hohem Grade der Gefahr ausgesetzt, die Einheit ganz zu verlieren, und einer Schlußredaktion mußte es jeweils vorbehalten bleiben, allzu üppig die Hauptgedanken überwucherndes Episodenwerk zu beschneiden, nicht unbedingt Notwendiges zu unterdrücken und in jeder Hinsicht all die Unebenheiten möglichst auszumerzen, die sich im Laufe der Arbeit ergeben hatten. Anderseits sehen wir aber, daß Bruckner gerade oft in episodischen Partien seine herrlichsten Eingebungen hat, und bedenkt man, daß wohl einem jeden Komponisten, der mit ganzer Seele an den seinem Geist entsprungenen Ideen hängt, nichts so schwer fällt als das „Streichen" — namentlich so lange noch nicht ein längerer Zeitabstand die zu objektiver Beurteilung unerläßliche relative „Entfremdung" von dem Werke gezeitigt hat — so läßt sich ermessen, wie häufig sich Differenzen zwischen dem Meister und seinem un-

befangener urteilenden Jünger gerade in bezug auf die Notwendigkeit von Kürzungen ergeben mußten.

Ob Schalk und Löwe bei diesen Kürzungen und Änderungen, die sie Bruckner anrieten und im Zweifelsfalle auch wohl ohne seine ausgesprochene Einwilligung in den Druck- und Aufführungsmanuskripten vornahmen, immer das Richtige getroffen und namentlich, ob sie sich dabei auch immer auf das unbedingt Notwendige beschränkt haben, möge dahingestellt bleiben. Irren ist menschlich, und auch der geläutertste Geschmack bietet keine absolut sichere Garantie gegen ein gelegentliches Fehlgreifen. Zwei Tatsachen stehen aber fest. Einmal, daß Bruckner, obwohl er zeitweise die von Schalk und Löwe über ihn verhängte Art von ästhetischer Kuratel drückend empfunden und sich hie und da auch über die Tyrannei des „Generalissimus" — wie er Schalk im Hinblick auf die von ihm prätendierte, diktatorische Machtvollkommenheit zu nennen pflegte — andern gegenüber bitter beklagt hat —, daß er trotz alledem sehr gut wußte und dankbar schätzte, was er an seinen beiden Getreuen hatte und welche großen Dienste sie ihm gerade auch auf diesem immerhin problematischen Gebiete ihrer Tätigkeit leisteten. Denn — und das ist das zweite — es kann nicht der leiseste Zweifel darüber obwalten, daß sie sich in allem, was sie für Bruckner, wenn auch bisweilen gegen ihn, taten, durch absolut uneigennützige Motive leiten ließen, und schlechterdings gar nichts anderes dabei im Auge hatten, als den Ruhm und das Heil ihres innigst geliebten und verehrten Meisters. Das muß ausdrücklich betont werden gegenüber unqualifizierbaren Verdächtigungen, wie sie die auch in anderen Dingen höchst unerfreulich wirkenden „Erinnerungen" Karl Hrubys

auszusprechen sich erdreisten.[1]) Wenn da gesagt wird, daß sich „die seinerzeitigen Oberbonzen des Wiener Akademischen Wagner-Vereins“ nur deshalb zu Bruckners Aposteln aufgeworfen hätten, „um sich dadurch die eigenen Wege zu ebnen“, so genügt doch eine ganz kurze Überlegung zu der Einsicht, daß zu diesem Zwecke die Bruckner-Propaganda — und zumal in jener Zeit — ein einigermaßen seltsam gewähltes Mittel gewesen wäre. Denn, wer die damaligen Wiener Verhältnisse nur einigermaßen kennt, weiß, daß ein Mann von der Begabung Löwes sein Ziel mindestens um zehn Jahre früher erreicht hätte, wenn er so „klug“ gewesen wäre, sich an die allmächtige Brahms-Partei anzuschließen, während ihm das Eintreten für den selbst um die künstlerische Existenzberechtigung kämpfenden und gänzlich einflußlosen Bruckner absolut gar nichts nutzen konnte.

Josef Schalk hatte sich, wenn auch nur auf autodidaktischem Wege, eine nicht unbedeutende literarische und philosophische Bildung erworben, die ihm erlaubte, auch als Schriftsteller für seinen Meister einzutreten. Er tat dies, wann und wo immer sich Gelegenheit dazu fand, und daß der Erfolg solcher Bemühungen zunächst nicht sehr weit über den engeren Kreis der Wagner-Gemeinde hinausdrang, dafür lag die Schuld allein an den Verhältnissen und an der Zeit, die für Bruckner noch nicht reif war. Nicht immer ebenso glücklich, wie in den mit warmer Begeisterung geschriebenen Zeitschriftenartikeln, die der Propaganda Bruckners zu dienen bestimmt waren, zeigte sich der Schriftsteller Schalk, wenn es galt, etwa gelegentlich

---

[1]) Karl Hruby, Meine Erinnerungen an Anton Bruckner. Wien 1901. S. 16 ff.

einer Brucknerschen Uraufführung das Publikum durch eine über den Inhalt orientierende Erläuterung auf das neue Werk vorzubereiten. Bruckners Symphonien gehören nicht zur Gattung der Programmmusik, weder zu jener offen ausgesprochenen, bei der der Komponist selbst die außermusikalischen Gedanken angibt, die ihn zu seiner Schöpfung inspiriert und bei ihrer Abfassung geleitet haben, noch zu jener verschämten Art, wo der Autor es dem Hörer überläßt, aus eigenen Mitteln derartige Beziehungen ausfindig zu machen. Man kann deshalb den „Inhalt“ eines Brucknerschen Symphoniesatzes auch nicht einmal approximativ mit den Hilfsmitteln der Wortsprache umschreiben. Trotzdem hat es Schalk zu verschiedenen Malen versucht, den Instrumentalwerken des Meisters so etwas wie ein poetisierendes Programm unterzulegen, was natürlich schon wegen der subjektiven Willkürlichkeit eines solchen Verfahrens gänzlich mißlingen mußte. Das war gewiß gut gemeint, aber es verfehlte durchaus seinen Zweck, dem Hörer das Verstehen zu erleichtern, und gab den Übelgesinnten nur Gelegenheit zu billigen Witzen und Spottreden, in denen sie es so darstellen konnten, als ob Schalks Kommentar eine authentische Wiedergabe dessen sei, was Bruckner selbst mit seiner Musik habe zum Ausdruck bringen wollen. — Einzig auf diesen drei Gebieten: als Komponist, als Orgelspieler und als Lehrer hat Bruckner seine Kunst ausgeübt. Zwar nahm er bisweilen auch die Gelegenheit wahr, eines seiner Orchesterwerke persönlich dem Publikum vorzuführen, aber doch nur in der früheren Zeit, das heißt, solange er noch nicht selbst zu der Überzeugung gelangt war, daß das Dirigieren nicht seine Sache sei. Denn allem Anschein nach eignete er sich dazu ebensowenig, wie etwa ein Robert

Schumann oder Johannes Brahms. Und gerade bei Bruckner läßt sich dieser Mangel charakterologisch um so leichter begreifen, als ungebrochenes Selbstvertrauen und eine gewisse skrupellose Unbedenklichkeit, wie er sie gerade nicht besaß, zu den unentbehrlichsten psychischen Requisiten des Dirigenten gehören. Trotzdem hat eine beträchtliche Anzahl seiner Schüler gerade auf dem Gebiete der Kapellmeistertätigkeit sich Lorbeeren erworben, während es einigermaßen frappiert, zu sehen, wie wenige namhafte Komponisten aus seiner Schule hervorgegangen und wie selbst diese wenigen nur ganz vereinzelt von einer direkten Beeinflussung durch ihren Lehrer etwas verspüren lassen. Es sind in diesem Zusammenhang eigentlich nur zwei Namen zu nennen: Gustav Mahler und Friedrich Klose.

Der erstere (1860 geboren) war Ende der siebziger Jahre Bruckners Schüler am Wiener Konservatorium, und nach der allerdings wenig zuverlässigen Behauptung Hrubys[1]) soll der Meister schon damals große Stücke auf ihn gehalten haben. Jedenfalls ist Mahler als Dirigent an den verschiedenen Orten seiner Wirksamkeit (namentlich in Prag und Hamburg) kräftig für Bruckner eingetreten, und daß seine Symphonien die Einwirkung des früheren Lehrers nicht verkennen lassen, ist schon des öfteren bemerkt worden. Ich denke dabei zunächst weniger an gelegentliche Entlehnungen, wie sie Mahler auch anderweitig zu machen liebt, als an eine gewisse Ähnlichkeit im gesamten Ductus der formalen Linie und im architektonischen Aufbau seiner symphonischen Sätze. Das Breite, Weitausholende, die Fülle von episodischem Nebenwerk,

[1]) Hruby a. a. O. S. 13.

das sind Züge der Mahlerschen Symphonien, die den an Bruckner geschulten Komponisten verraten. Es ist hier nicht der Ort, über den Wert der Mahlerschen Schöpfungen ein Urteil abzugeben. Sicherlich ist aber seine ganze Natur der Bruckners nicht nur so absolut wesensfremd, sondern sie gehört auch in allem und jedem einer so ganz anderen Welt an, sie hat mit ihr so ganz und gar keine inneren Berührungspunkte, daß der tatsächlich zu konstatierende Einfluß als etwas rein äußerliches angesehen werden muß. Als der staunenswerte Eklektiker, der Mahler ist, hat er auch das, was Bruckner ihm Verlockendes bot, nicht verschmäht; ja, man kann vielleicht so weit gehen, zu sagen, daß er ohne das Vorbild Bruckners schwerlich zu seiner eigenen Symphonieform gekommen wäre, die trotz aller Programmvelleitäten und erweiternden Umbildungen das Grundschema der viersätzigen, klassischen Symphonie so deutlich erkennbar festhält. Aber man fühlt sich doch mehr an ein solches Verhältnis erinnert, wie es etwa zwischen dem jungen Berlioz und Meyerbeer bestand, der die orchestralen Errungenschaften des kühnen Neuerers für gänzlich anders geartete Zwecke exploitierte, als daß man von echt Brucknerschem Geiste bei Mahler etwas verspürte.

Weniger klar zu Tage tretend, dafür aber weit innerlicher ist die Beeinflussung, die Friedrich Klose durch Bruckner erfahren hat. Zwei Jahre jünger als Mahler, wurde er Mitte der achtziger Jahre Bruckners Privatschüler, nachdem er schon vorher längere Zeit bei Vinzenz Lachner und Adolf Ruthardt studiert hatte. Klose gehört zu denjenigen, die — ohne irgendwie blind zu sein für die kleinen Schwächen, die Bruckner auch als Lehrer anhafteten — die Vortrefflichkeit und

Gründlichkeit seines Unterrichts nicht genug rühmen können. Er bekennt, bei dem in ohnmächtiger Wut die neuere Musik begeifernden alten Lachner rein gar nichts, bei Ruthardt sehr viel, aber doch erst bei Bruckner das Letzte und Entscheidende gelernt zu haben, was ihm volle Klarheit und Sicherheit für das eigene Schaffen gab. Von Kloses noch viel zu wenig gekannten und geschätzten Kompositionen zeigt die große D-moll-Messe auch äußerlich erkennbar einige wenige Spuren des Brucknerschen Einflusses (Schluß des Dona nobis), dagegen findet man direkte Anklänge gar nicht in seiner Programmsymphonie „Das Leben ein Traum“ und dem Opernwerke „Ilsebill“. Umsomehr hat man aber das Gefühl jener inneren Verwandtschaft, die gerade bei Mahler zu vermissen ist, man empfindet, daß Klose, ich möchte sagen, der gleichen Familie angehört, wie sein Lehrer, nämlich der großen Familie der echt geborenen Söhne deutschen Geistes; und man begreift es, daß beide sich wechselseitig von einander angezogen fühlten. Denn wie Klose mit schwärmerischer Verehrung an Bruckner hing, so zählte er auch zu den bevorzugten Lieblingsschülern des Meisters.

Bruckners Unterricht beschränkte sich durchaus auf das, was eigentlich allein l e h r b a r an der Kompositionstechnik ist: Harmonie, Kontrapunkt, Kanon und Fuge. Wie er am Konservatorium niemals den eigentlichen Kompositionsunterricht erteilte, ebensowenig hat er jemals seine private Unterweisung, soviel mir bekannt, auf die Fächer der Kompositionslehre im engeren Sinne des Wortes (Formenlehre, Instrumentation, Kompositions-Übungen) ausgedehnt. Erscheint diese Beschränkung sehr wohl verständlich, so berührt es doch etwas seltsam, wenn man

hört, daß er auch außerhalb des Unterrichts kaum dazu zu bewegen war, Kompositionen seiner Schüler durchzusehen und zu begutachten. Das konnte als Mangel an Interesse ausgelegt werden, war aber vielleicht ganz etwas anderes: nämlich das instinktive Eingeständnis, daß er bis zuletzt sich selbst noch allzusehr als Werdender, Ringender und um die Vollendung Kämpfender fühlte, um seinen Schülern über das rein Technische hinaus auch im Ästhetischen ein sicherer Führer und Ratgeber sein zu können. So kam es, daß eigentlich nur *einer* seiner Schüler sich rühmen durfte, Bruckners rege Teilnahme für das eigene Schaffen gewonnen zu haben. Das war *Hugo Wolf*, und mit einem gewissen Rechte konnte man sagen, daß der geniale Lyriker der einzige jüngere Zeitgenosse gewesen sei, den Bruckner als Komponist wahrhaft ernst genommen habe. Diesem Interesse des Lehrers entsprach auf seiten des Schülers eine fast unbegrenzte Verehrung und Begeisterung für die Person und die Werke des Meisters. Wer Wolfs Briefe kennt, weiß, wie sehr er es sich angelegen sein ließ, seinem Bruckner-Enthusiasmus immer wieder Ausdruck zu geben, und wie er sich bemühte, unter denen, die ihm nähertraten, der Brucknergemeinde neue Anhänger zu gewinnen. Als ein Berliner Freund einmal auf den unglücklichen Gedanken kam, Wolf „Verehrter Meister" anzureden, brauste der in seiner heftigen Weise auf und verbat sich das mit der Bemerkung: nur *einer* unter den lebenden Musikern habe gegründeten Anspruch auf diese Bezeichnung, der einzige, vor dem er selbst sich beuge — Anton Bruckner. Zwar blieben vorübergehende Trübungen diesem schönen Verhältnisse nicht ganz erspart, ja es scheint, als ob in späterer Zeit eine gewisse Entfremdung zwischen beiden Männern ein-

getreten sei, ausgehend von Wolf, der sich von Bruckner allmählig etwas zurückzog.

Warum, das ließe sich leicht vermuten, auch wenn es nicht ausdrücklich überliefert wäre. Etwa vom Jahre 1885 ab, dem Zeitpunkt, wo Arthur Nikisch und Hermann Levi die Siebente Symphonie in Deutschland bekannt gemacht hatten, datiert ein Wendepunkt in der öffentlichen Anerkennung Bruckners. Noch war der Sieg nicht errungen, noch mußte auf der ganzen Linie gekämpft werden. Aber die Krisis war vorüber, es war die Peripetie eingetreten, die den schließlichen Ausgang nicht mehr zweifelhaft erscheinen ließ. Das machte sich besonders in Wien bemerkbar. War das Publikum der Kaiserstadt Brucknern schon von jeher freundlich gesinnt gewesen, so bildete sich jetzt eine begeisterte Gemeinde, deren Mittelpunkt der Akademische Richard Wagner-Verein wurde und die ihrem Abgott bei jeder Gelegenheit die stürmischsten Ovationen bereitete. Wolf, der noch immer gänzlich unbekannt, ja in Wien aus Rücksicht auf die wagnerfeindliche Clique von den Konzertsälen einfach ausgeschlossen war, empfand das schmerzlich, und zwar um so mehr, als er sehen mußte, daß die Begeisterung für Bruckner bei der Majorität seiner Anhänger keineswegs von einem tieferen Verständnis für die wahre Größe des Meisters getragen war, sondern sich ganz genau ebenso kritiklos und als vorgefaßter *parti pris* bekundete wie die Ablehnung und Herabsetzung von seiten seiner Gegner. Bedenkt man noch, daß Wolf zeitlebens ein nervös überreizter, unheilbarer geistiger Erkrankung entgegengehender Mensch war, so wird man solche Ausbrüche bittern Unmuts, wie sie z. B. in einem Briefe an Emil Kauffmann zu lesen sind, nicht mehr so ganz unbegreiflich finden. „Am ver-

gangenen Sonntag," heißt es da unterm 15. Dezember 1891, „wurde Bruckners I. Symphonie bei den Philharmonikern gespielt. Das Werk hatte, dank der vortrefflich organisierten Partei rasenden Erfolg. Bis auf das Scherzo und einiges aus dem ersten Satz verstand ich gar nichts. Ja, der letzte Satz hat mich geradezu empört. Es soll aber kolossal sein. In Gottes Namen; Spektakel war jedenfalls genug."[1]) Dazu kann ich aus eigener Erfahrung bestätigen, daß in der Tat der Eindruck jener Aufführung für solche, denen das Werk zuvor unbekannt gewesen war, nicht eben durch allzugroße Klarheit sich auszeichnete. Ich selbst hatte die Empfindung, etwas überwältigend Großem gegenüberzustehen, aber die Zahl der festumrissenen, greifbaren Bilder, die sich aus dem betäubenden Chaos des Unverstandenen und als bedeutsam bloß Geahnten loslösten, war äußerst spärlich. Erst viel später habe ich durch das Studium der Partitur das Werk faktisch kennen gelernt.

Wenn nun derartige Äußerungen Wolfs Brucknern wieder hinterbracht wurden — und bekanntlich finden sich immer Leute, die keine anderen „Freundespflichten" kennen als die Besorgung derartiger Zwischenträgereien —, dann war das Unglück geschehen, und man kann es geradezu als einen Beweis für die ungewöhnliche Festigkeit des Bandes ansehen, das Wolf mit Bruckner verknüpfte, daß trotz alledem ein offener Bruch stets noch vermieden wurde. Denn auch Bruckner, der sich daran gewöhnt hatte, den Akademischen Wagner-Verein als seine eigenste Domäne zu betrachten, in der er eine unumschränkte, mit keinem Zeitgenossen zu teilende künstlerische Alleinherrschaft ausübte, war — unbeschadet der rührenden Bescheiden-

[1]) Briefe Hugo Wolfs an Emil Kauffmann S. 59 f.

heit, die einen Grundzug seines Wesens ausmachte — nicht ganz frei von gelegentlichen Jehova-Velleitäten nach der Weise: „Du sollst keine anderen Götter neben mir haben.“ Er blieb nicht unempfindlich dagegen, daß dieselben Männer, die so oft und so laut ihn als den einzigen wahrhaft beachtenswerten lebenden Komponisten verkündet hatten, ihm nun plötzlich in Hugo Wolf einen Nebenkaiser an die Seite setzen wollten. „Als der Schalk den Wolf entdeckte, da war ich gar nichts mehr,“ meinte er einmal mit halbernstem Lächeln einem Besucher gegenüber[1]), und ähnliche Äußerungen werden noch mehrfach berichtet. Aber in solcher „Eifersucht“ gelangt ja nichts weiter zum Ausdruck als jenes Streben nach Ausschließlichkeit des Besitzes, das jedem starken und leidenschaftlichen Wollen, also auch dem des echten Künstlers eignet. Je mehr ein solcher seine ganze Person in und mit seinen Werken hingibt und demgemäß von denen, die diese Gabe empfangen, nicht bloß kalte Bewunderung, sondern herzwarme Liebe verlangt und erwartet, umsomehr wird das Gefühl, das ihn mit seinen Anhängern verbindet, auch darin der Liebe im engeren Sinne des Wortes gleichen, daß er sich mit anderen nicht teilen will in das, was ihm der höchste Lohn für alle Leiden, Entbehrungen und Mühen des Künstlerlebens ist. Wer Sinn hat für die Analogien des Gefühlslebens, wird erkennen, daß diese Eifersucht des Künstlers zu der des liebenden Weibes, das keine Nebenbuhlerin dulden darf, wenn es sich selbst treu bleiben will, nicht nur eine Parallel-Erscheinung darstellt, sondern daß beide Empfindungen, zwar nicht identisch, aber doch ganz

---

[1]) Professor Dr. W. Schmid (Tübingen), Erinnerungen an Anton Bruckner. Neue Musikzeitung. XXIII. Jahrg. No. 13. Stuttgart-Leipzig 12. Juni 1902. S. 170.

in der Tiefe durch eine gemeinsame Wurzel miteinander verbunden sind. Auch der Künstler wahrt darin seine Ehre, daß er nur unter gewissen Garantien „sich hingibt", und eine der Garantien, die verhindern sollen, daß die Hingabe zur Wegwerfung werde, ist hier wie dort jene Forderung der Ausschließlichkeit.

Sein stilles, einförmiges, dafür aber freilich um so arbeitsreicheres Wiener Leben unterbrach der Meister nur selten, — am häufigsten noch durch Ausflüge und Sommeraufenthalte in seiner oberösterreichischen Heimat. Namentlich die Chorherren von St. Florian hat er in treuem Gedenken seiner Jugendjahre bis zuletzt fast alljährlich während der Ferien besucht. Und wenn nicht das heimatliche Augustinerstift, so war es der Stadtpfarrhof von Steyr, in dem er Erholung von der Arbeit und den Aufregungen der Großstadt suchte und fand. Die zum Teil weitausgedehnten Orgelreisen, über die schon berichtet wurde, hörten mit der Zeit gänzlich auf. Dagegen pilgerte er beinahe regelmäßig zum Besuch der Bayreuther Festspiele und zu den wichtigeren auswärtigen Aufführungen seiner eigenen Werke — so zu den ersten Aufführungen der Siebenten Symphonie in Deutschland nach Leipzig (1884) und München (1885), zu der des Te deum nach Berlin (1891) —, bis die zunehmende Gebrechlichkeit des Alters auch dem ein Ziel setzte. Zu seinem großen Leidwesen: denn das waren doch die eigentlichen großen Ereignisse seines kummer- und entsagungsreichen Lebens gewesen, und gerade die Erfolge, die seine Werke an solchen Orten errangen, wo er selbst persönlich unbekannt war, mochten ihm eine Gewähr bieten, daß er nicht umsonst geschaffen und gekämpft, daß es ihm trotz all der schweren Hindernisse, die gerade er zu überwinden

hatte, gelungen sei, einen dauernden Platz in der Musikgeschichte sich zu sichern.

Wenn von irgend einem Menschen, so galt von Bruckner das Horazische: *„Coelum, non animum mutant, qui trans mare currunt“* — während jenes andere: „Wenn jemand eine Reise tut, so kann er was erzählen“ nicht mit dem gleichen Rechte von ihm behauptet werden konnte. Er gewann durch seine Reisen nichts, weder an Kenntnis des Treibens der Welt, noch an Gewandtheit, sich in ihr zu bewegen; ja nicht einmal daß sein geistiger Horizont dadurch irgendwie wesentlich erweitert worden wäre. Wie schon mehrmals gesagt: in der Hauptsache blieb er zeitlebens der weltfremde oberösterreichische Schulmeister, als der er zuerst nach Wien gekommen war. So wandelte er durch die Straßen der Weltstadt, schon in seinem Äußeren, in seinen Manieren und seiner Kleidung, auffallend als eines jener „Originale“, wie sie unsere alles nivellierende und uniformierende Zeit immer seltener gemacht hat. Zu vielen Malen ist diese seltsame Gestalt in Wort und Linie porträtiert worden, die groteske Gewandung, die eigentlich nur darum so frappierte, weil sie — im Gegensatz zu allen Modetorheiten — höchst vernünftig nach dem einzigen Prinzip möglichster Bequemlichkeit zugeschnitten war, das unbeholfene Auftreten und die skurrilen Formen einer vormärzlich devoten und übertriebenen Höflichkeit, die so entschieden und so ganz unvermittelt gelegentlich auch in das extreme Gegenteil einer wahrhaft herzerfrischend wirkenden Bauerngrobheit umschlagen konnte. Der oberflächliche Blick mochte eine solche Figur bloß komisch finden, dem tiefer schauenden und dem vor allem, der wußte, was sich hinter dieser teils unscheinbaren, teils bizarren Hülle barg, erschien sie zugleich im höchsten Maße

rührend. Sie war wie geschaffen für den Stift des Karikaturisten, aber nicht eines solchen, der bloß den scharfen Blick für das Lächerliche der äußeren Erscheinung besitzt — denn der hätte ja nur ein ausgesprochenes „Zerrbild" liefern können — sondern für einen, der Schärfe der Beobachtungsgabe mit ausgesprochener Liebe und Sympathie für den Gegenstand seiner Beobachtung verbindet. Bruckner hat einen solchen Karikaturisten in Otto Böhler gefunden, dessen köstliche Schattenbilder gerade darin einen ganz eigenartigen Vorzug besitzen, daß sie sich von aller Lieblosigkeit so glücklich fernhalten und es verschmähen, dem Verstande auf Kosten des Herzens einen billigen Triumph zu verschaffen.

Ein feinfühliger Mensch konnte über Bruckners äußere Erscheinung wohl lächeln, aber nicht lachen. Denn man brauchte ihn nicht einmal näher zu kennen, oder gar von seiner künstlerischen Bedeutung eine Ahnung zu haben: es genügte, daß man ihm ein einziges Mal in die kindlich treuen Augen geblickt hatte, um sofort das Liebenswerte dieser Persönlichkeit zu empfinden. Das machte eben der goldene Strahl unsagbarer Herzensgüte, der aus Bruckners ganzem Wesen hervorleuchtete, diese himmlische Sonne, die alles, war er sprach und tat, durchwärmte. Diese Güte bewirkte es auch, daß er niemals eigentlich verletzen konnte, weder mit dem Aufbrausen seiner Heftigkeit noch mit seinen oft recht derben Späßen und Neckereien. Hatte er wirklich einmal einem, der seinem Herzen nahe stand, unrecht getan, so waren es bisweilen seltsame, aber immer wahrhaft rührend wirkende Formen, die er fand, um das Unheil wieder gut zu machen. Denn auch bei ihm bestätigte sich die Beobachtung, daß der naive, intellek-

tuell nicht allzuhoch kultivierte Instinktmensch in bezug auf Festigkeit, Feinheit und Unbeirrbarkeit des Gerechtigkeitssinnes dem „Gebildeten“ deshalb so oft überlegen zu sein pflegt, weil die Reflexion hier noch nicht ihren Prozeß der Zersetzung alles bloß gefühlsmäßig Stabilierten begonnen hat. So litt Bruckner auch unter den Anfeindungen seiner Gegner vielleicht noch mehr darum so unsäglich, weil er das Gefühl hatte, sie nicht verdient zu haben, als weil sie ihm schadeten und sein Emporkommen verhinderten; und wie er selbst jedes Unrecht, das ihm widerfuhr, tief schmerzlich empfand, so war es ihm auch unerträglich, wenn er sich sagen mußte, daß er selbst einer Ungerechtigkeit gegen andere sich schuldig gemacht habe.

Das scharf ausgeprägte Gerechtigkeitsgefühl in Verbindung mit seiner tiefen Herzensgüte zeitigte in Bruckner auch die köstliche Frucht jener grenzenlosen Dankbarkeit, die wohl jedem aufgefallen ist, der einmal in die Lage kam, ihm auch nur den geringsten Dienst erweisen zu dürfen. In der Erkenntlichkeit und der Art und Weise, wie er sie zum Ausdruck brachte, kannte er nicht Maß noch Ziel. Es sind wahre Exzesse der Dankbarkeit von ihm überliefert, wie z. B. der Fußfall vor dem Wiener Hofoperndirektor Wilhelm Jahn, den er auf offener Ringstraße tat, nachdem dieser zum ersten Male in einem Konzerte der Philharmoniker Bruchstücke einer Brucknerschen Symphonie (der 6.) zur Aufführung gebracht hatte. Waren solche Extravaganzen für den, der von ihnen betroffen wurde, mehr peinlich als angenehm, so wiesen auch sonst die Formen, in denen Bruckner seine Dankbarkeit, ja schon die bloße Höflichkeit oder Hochachtung zum Ausdruck brachte, sehr oft etwas von übertriebener Unterwürfigkeit und Servilität auf, die nicht jedermann sympathisch

war. Aber ich glaube, man muß sich hüten, aus diesen Formen ohne weiteres auf die entsprechenden Charaktereigenschaften schließen zu wollen. Denn Bruckner war nichts weniger als eine Lakaienseele, wenn schon gesagt werden muß, daß er „Höherstehenden" oder auch solchen gegenüber, von denen er irgend etwas zu erhoffen oder zu befürchten hatte, gelegentlich etwas dienerhaft sich benehmen konnte.

Was in diesen Bekundungen einer uns kaum verständlichen Devotheit sich aussprach, das war einerseits etwas spezifisch Österreichisches, ein Symptom jener dort fast zu einem untilgbaren Ingredienz des Volkscharakters gewordenen Unterwürfigkeit, die man als ein historisch Gewordenes aus der politischen, sozialen und kulturellen Geschichte des deutsch-österreichischen Stammes sehr wohl zu begreifen vermag, besonders wenn man den die germanische Eigenart alterierenden starken Einschlag slavischen Blutes mit in Rechnung zieht (man denke z. B. an die Unsitte des Handkusses!) — und anderseits eine Folge des Umstandes, daß unser Meister selbst aus niedrigen Verhältnissen emporgekommen, die für die Aneignung der Lebens- und Umgangsformen entscheidenden Jugendjahre in äußerst gedrückter Lage verbracht und auch späterhin nie dazu gelangt war, jene ungebrochene Festigkeit und Sicherheit des Selbstvertrauens sich zu erringen, die, des eigenen Wertes voll bewußt, im Verkehr mit den Mitmenschen die Überzeugung zur Geltung bringt, daß der Genius selbst von dem in der sozialen Stufenleiter zuhöchst Stehenden beanspruchen darf, zum mindesten als seinesgleichen behandelt zu werden. Damit hängt es ja auch zusammen, daß dem Selbstbewußtsein, an dem es Brucknern wenigstens auf der Höhe seiner Laufbahn

gewiß nicht gebrach, ganz unvermittelt eine schier beispiellose Bescheidenheit gegenüberstand.

Eine solche Natur, voll innerer Herzensgüte und dabei ihrem ganzen Wesen nach darauf angewiesen, sich anzulehnen und in einer fremden Seele Halt und Stütze für das eigene kämpfende und ringende Ich zu suchen, mußte von einem tiefen unabweisbaren Liebesbedürfnis durchglüht sein, das nur zum Teil durch die Freundschaft oder solch ein Pietätsverhältnis hingebender Verehrung, wie es unsern Meister mit Richard Wagner verband, sich befriedigt fühlen konnte. Wenn das: „Entbehren sollst du, sollst entbehren" für diesen großen Mann, der, wie alle großen Männer, auch ein großer Dulder war, recht eigentlich zum Leitspruch seines ganzen Lebens wurde, so forderte es vielleicht die schmerzvollste Entsagung von ihm, daß er zeitlebens Junggeselle bleiben mußte. Denn er war nicht, wie etwa Brahms, der geborene Hagestolz, sondern empfand tief und lebhaft das Verlangen nach Ergänzung seines Ich durch eine treue Lebensgefährtin. Aber die dürftigen Vermögensverhältnisse erlaubten es nicht, in den Jahren an die Begründung eines eigenen Hausstandes zu denken, wo es dazu an der Zeit war. Und auf gut Glück hin, ohne ausreichende pekuniäre Garantien einen so folgenschweren Schritt zu unternehmen, das verwehrte ihm seine peinliche Gewissenhaftigkeit, sein solid bürgerlicher Sinn, dem so ganz und gar nichts vom Leichtsinn des Bohémien eigen war. In der Folge hat sich der Meister wohl immer wieder mit Heiratsgedanken getragen, sogar bis ins Greisenalter hinein, aber er sah wohl selbst ein, daß es nun zu spät war. Wie sich Bruckner gerade mit dieser Entbehrung

abfand, das rückt eine andere wichtige Seite seines Charakters in das hellste Licht — die echte und kraftvolle Sittlichkeit seines ganzen Wesens. Es ist ein eigenartig erhebendes Gefühl, daß man es ohne jeden trivialen oder gar frivolen Hintergedanken aussprechen kann: Bruckner ist eine in jeder Beziehung durchaus reine und keusche Natur gewesen, von der man wohl mit ziemlicher Sicherheit dasselbe behaupten kann, was die Alten ihrem Plato nachrühmten — *Mulierem nunquam attigit.*

Dabei muß hervorgehoben werden, daß Bruckner nichts weniger als eine asketische Natur war. Wie seine Werke, so durchströmte auch sein Leben eine frische und kraftvolle Daseinsfreude. Und wenn er den Lockungen der Venus widerstand, so war er nicht unempfänglich für die Genüsse, die deren Halbbruder Bacchus gewährt. Das Pilsener Bier gehörte zu seinen kleinen Leidenschaften, und es kam ihm schwer an, dieses sein Lieblingsgetränk zu missen, als eine beginnende Wassersucht ihm die Einhaltung strengster Diät zur Pflicht machte. Die eigentlichen Erholungsstunden verbrachte er gern an fröhlicher Stammtischtafel im Kreise von Freunden und Verehrern. Dabei konnte er sich einer ebenso harmlosen wie ausgelassenen Lustigkeit hingeben. Aber auch nach dieser Richtung hin lagen ihm Exzesse sehr fern, obwohl er als echter guter Deutscher ein tüchtiges Quantum vertragen konnte. Die ernste Unterhaltung bei diesen allabendlichen Zusammenkünften pflegte sich, soweit Bruckner selbst an ihr beteiligt war, auf keinem allzuhohen Niveau zu bewegen. Es ist schon gesagt worden, daß Bruckner außerhalb des speziellen Bereichs seiner Kunst in erstaunlichem Maße ungebildet war. Ja, er hatte nicht einmal das Bedürfnis, die Lücken seiner Bildung —

die sich daraus erklären und damit entschuldigen ließen, daß er gleich unseren musikalischen Klassikern in seiner Jugend eine höhere Schulbildung hatte entbehren müssen — in späterer Zeit nach Kräften auszufüllen; es fehlte ihm durchaus an dem bei Beethoven z. B. oft in so rührender Weise sich äußernden Triebe, noch im reifen Mannesalter nachzuholen, was er als Knabe und Jüngling notgedrungen versäumen mußte. Er war so sehr und so ausschließlich Musiker, daß er abgesehen von seiner Kunst gar keine geistigen, vor allem keine intellektuellen Bedürfnisse hatte. Denn auch die Religion — und Bruckner war ein im besten und schönsten Sinne des Wortes frommer Mann — war bei ihm einzig Sache eines kindlich gläubigen Herzens. Er blieb in dem Glauben, den ihm die Lehrer seiner Jugend überliefert hatten, fest und treu, ohne jegliche skeptische Anwandlungen, so sehr sich auch sein peinliches Gewissen im rein Moralischen mit allerlei Skrupeln und Bedenklichkeiten abquälte. Aber von den großen religiösen Fragen und Problemen war er wohl gänzlich unberührt. Der kirchliche Glaube genügte ihm für seinen eigenen Seelenfrieden und darüber hinaus verlangte er nichts weiter. Darum war er auch Andersgläubigen gegenüber von einer aufrichtigen Toleranz, die mit weitgehendem Zartgefühl nicht nur jede verletzende Äußerung, sondern auch den geringsten Anstoß zu vermeiden ehrlich bestrebt war.

Wie zu der Wissenschaft, so hatte Bruckner auch zu den anderen Künsten kein Verhältnis. Die Wunderwelt der Plastik und Malerei blieb ihm zeitlebens verschlossen, und hie und da von wohlwollenden Freunden unternommene Versuche, ihn für ein Werk der Dichtkunst, etwa die Aufführung eines Shakespeareschen Dramas zu interessieren, scheiterten regelmäßig

in kläglicher Weise. Bruckner war eine durch und durch wahrhaftige Natur, einer von denen, die nicht nur selbst außerstande sind, jemals eine Lüge über die Lippen zu bringen, sondern auch bei anderen jede Unwahrheit aufs tiefste verabscheuen. Schon darum erscheint es mir als eine unabweisliche Pflicht wirklich — nicht bloß scheinbar — pietätvoller Charakterschilderung, gerade bei Bruckner auch die Schwächen und Mängel nicht zu vertuschen, die ihm anhafteten. Das Fehlen jeglicher intellektuellen Kultur ging so weit, daß man im persönlichen Verkehr mit ihm oft tatsächlich um ein Gesprächsthema verlegen war, wie er es auch bei anderen Musikern verwunderlich fand, wenn sie sich für Dinge interessierten, die mit ihrer besonderen Kunst nichts zu tun hatten. Wenn aber in Erfüllung der Wahrheitspflicht des Meisters Ungebildetheit nicht beschönigt werden durfte, so muß, damit derartige Züge das Gesamtbild nicht fälschen, anderseits ausdrücklich betont werden, daß trotz alledem Bruckner das unbewußt Imponierende eines genialen Menschen auch im gewöhnlichen Leben durchaus nicht fehlte. Denn, so merkwürdig das nach dem eben Gesagten klingen mag: niemals verlor man in seiner Gesellschaft das Gefühl, wie dieser in vieler Hinsicht geradezu bäuerische Mensch an innerer Größe und Bedeutung auch die besten seiner Umgebung — und es waren darunter tüchtige, hochgebildete und ausgezeichnete Leute — um ein ganz gewaltiges überrage. Mit dem, was man von seinem Kopfe gesagt hat, daß er die charakteristischen Züge eines echten oberösterreichischen Bauern mit denen eines römischen Cäsaren in sich vereinige, stand in Übereinstimmung eine analoge Doppelheit seines persönlichen Auftretens: einerseits blieb er gewiß immer der weltungewandte, un-

beholfene Naturmensch, der sich im Leben der Großstadt nicht viel anders bewegte, als jener „Meister einer ländlichen Schule“, der überall Anstoß erregte und gerade dann am allermeisten, wenn er glaubte, seine Sache recht gut gemacht zu haben, — anderseits aber wußte er doch sehr wohl seine geistige Superiorität zur Geltung zu bringen, und niemals war ein Zweifel darüber, daß in dem Kreise, der sich um ihn scharte, sein Wille der herrschende war.

Bei dem langen und harten Kampfe, den Bruckner nicht nur um die öffentliche Anerkennung seiner Leistungen, sondern geradezu um das Recht auf künstlerische Existenz gegen die offiziellen Vertreter des musikalischen Wien zu kämpfen hatte, kann es nicht wunder nehmen, daß auch jene äußeren Auszeichnungen, die Fürsten, Regierungen und Korporationen an hervorragende Männer zu verleihen pflegen, für ihn erst recht spät und spärlich genug sich einstellten. Bei einem anderen Menschen wäre das etwas kaum der Erwähnung Wertes gewesen. Aber Bruckners kindlich naiver Sinn hing an dergleichen Äußerlichkeiten, und sein Zutrauen zu der Gerechtigkeit und Weisheit derer, die solche Auszeichnungen zu erteilen berufen sind, war viel zu groß, als daß er jemals ganz des stolzen Selbstgenügens sich hätte getrösten können, das bedenkt, wie alle jene öffentlichen Ehrungen dadurch, daß so oft schon Mittelmäßigkeiten, wenn nicht gänzlich Unwürdige, ihrer teilhaftig wurden, für einen wahrhaft hochstrebenden Sinn längst allen Wert eingebüßt haben. Einen gewissen Ersatz für diesen Ausfall bot ihm die private Anerkennung seines Schaffens und Wirkens durch solche, zu denen er verehrend emporblickte. Vor allem war die gute Meinung, die sein Abgott Richard Wagner von seinen Leistungen hatte,

eine rechte Herzstärkung für ihn, die manchen Zweifel beschwichtigte und manches Bedenken niederschlug, wenn er sah, wie hartnäckig andere gegen die Anerkennung seines Komponistenberufes sich sträubten. Und das hatte um so mehr zu bedeuten, als es ihm gleich am Anfang seiner eigentlichen höheren Komponistenlaufbahn beschieden war, das nachhaltige Interesse des Bayreuther Meisters sich zu gewinnen. Von den beiden ihm vorgelegten Symphonien Nr. 2 und 3 nahm Wagner die Widmung der letzteren an, und am 1. Juni 1875 schreibt Bruckner triumphierend an seinen früheren Lehrer Kitzler: „Wagner hat meine D-moll-Symphonie als sehr bedeutendes Werk erklärt. Ebenso Liszt.“[1]) Mit der Zeit mehrten sich auch die Stimmen kunstempfänglicher Nichtmusiker, die — oft zur größten Überraschung des Meisters und seiner Umgebung — laut bezeugten, welch tiefen Eindruck sie von einem oder dem anderen seiner Werke empfangen hatten. Je weniger er selbst in der literarischen Welt heimisch war, um so erhebender empfand er es, wenn etwa ein berühmter Dichter, wie Paul Heyse nach der ersten Aufführung der Es-dur-Symphonie in München (1890), ihm seinen Dank aussprach für den weihevollen musikalischen Genuß, der ihm durch die gewaltige Offenbarung des Genius zuteil geworden.[2]) Namentlich aus dem deutschen Reiche kamen solche Beweise der Anerkennung und Begeisterung immer häufiger und immer zahlreicher; und innerhalb des Reiches wieder war es vor allem das Schwabenland (Stuttgart, Tübingen), das sich durch einen frühen und nachhaltigen (zum Teil auf die persönliche Propaganda Hugo Wolfs zurückgehenden) Bruckner-Enthusiasmus hervortat.

---

[1]) O. Kitzler, Musikalische Erinnerungen S. 31.

[2]) Vgl. Heyses Brief an Bruckner, abgedruckt bei Brunner S. 31 f.

Im letzten Jahrzehnt seines Lebens kamen auch einige offizielle Auszeichnungen, zum Teil gewichtiger Art. Auf einen Bericht des Direktors der Hofmusikkapelle Josef Hellmesberger, der die Verdienste Bruckners auf dem Gebiete der Komposition lebhaft hervorhob, und einen vom Obersthofmeister, dem Prinzen Konstatin zu Hohenlohe-Schillingsfürst, hierzu erstatteten Vortrag wird mit allerhöchster Entschließung, datiert Ischl, 8. Juli 1886, dem Meister das Ritterkreuz des Franz Josefsordens verliehen. Gleichzeitig wird ihm zu seinem Hoforganistengehalt eine Personalzulage von jährlich 300 fl. bewilligt.[1]) Der Dank Bruckners bestand in der Widmung seiner 1890 vollendeten 8. Symphonie an den Kaiser Franz Josef, für den er als guter alter Österreicher eine innige Verehrung hatte. Am 31. Oktober 1890 faßte der oberösterreichische Landtag auf Antrag des Linzer Bischofs Dr. Doppelbauer den einstimmigen Beschluß, „dem vaterländischen Tonkünstler Anton Bruckner zum Zeichen der Anerkennung seines dem Lande zur hohen Ehre gereichenden Wirkens eine Ehrengabe auf die Zeit seines Lebens im jährlichen Betrage von 400 fl.“ zu gewähren.[2]) Abgesehen von der Ehre war diese Gabe, ebenso wie die kaiserliche Gnadenzulage, für Bruckner auch eine sehr erwünschte Aufbesserung seines Einkommens. Denn zeitlebens hatte er, wenn nicht in dürftigen, so doch in sehr eingeschränkten Verhältnissen leben müssen. Die Gehälter als Hoforganist und als Konservatoriumsprofessor waren seine einzigen festen Bezüge. Dazu kamen die Kollegiengelder für die Vorlesungen an der Universität und das natürlicherweise stark schwankende

---

[1]) Vergl. Rietsch in Bettelheims Biographischem Jahrbuch I. Bd. (1897).

[2]) Rietsch a. a. O. und Brunner S. 31.

Erträgnis seines privaten Unterrichts. Aus seinen Kompositionen hat Bruckner, wie er selbst in seinem Testament bezeugt, „kaum irgend einen materiellen Ertrag bezogen.“ Für das gewaltige Te deum soll er, sage und schreibe, 100 fl. Honorar empfangen haben,[1]) und die Druckkosten der Symphonien mußten bis zuletzt (oder wenigstens bis zur 7. einschließlich) von dem Komponisten bezw. von Freunden seiner Kunst getragen werden. Als die verminderte Arbeitsfähigkeit des höheren Alters seine Einkünfte schmälerte und anderseits doch wieder eine bequemere und damit auch kostspieligere Lebensweise nötig wurde, griffen vermögende Freunde helfend ein und ersparten dem Meister das Äußerste. Desgleichen wurde ihm die Sorge um eine angenehmere Wohnung, als er sie den größten Teil seines Lebens hindurch innegehabt, zuletzt durch die Gnade des Kaisers abgenommen, der ihm einige Zimmer in dem sogenannten Kustodentrakt des Lustschlosses Belvedere einräumte. Hier, in dem durch seinen herrlichen Garten berühmten alten Sommerpalais des Prinzen Eugen, das bis Mai 1891 die kaiserliche Gemäldegalerie beherbergt hatte, verbrachte der Meister den kurz bemessenen Rest seines irdischen Daseins.

Von allen Auszeichnungen, die Bruckner widerfuhren, war ihm selbst wohl die Verleihung der Ehrendoktorwürde durch die philosophische Fakultät der Wiener Universität die wertvollste. Schon in Anbetracht der nahen Beziehungen, die ihn, den Lektor der Musiktheorie, als ein wenn schon den Dozenten nicht ganz ebenbürtiges Mitglied des akademischen Lehrkörpers mit der Universität und der akademischen Jugend verbanden, mußte gerade diese Eh-

[1]) Brunner S. 29.

rung ihm besonders bedeutsam erscheinen. Lag in ihr doch ebensosehr eine Anerkennung seiner akademischen Lehrtätigkeit wie eine Art von offizieller Komprobation seines künstlerischen Schaffens durch die Wissenschaft. Dazu kam dann in etwas auch wohl noch das Gefühl der Rivalität mit Johannes Brahms, dem er nicht nur von seinen Anhängern gegenübergestellt wurde, sondern zu dem er auch selbst in einem bewußten künstlerischen Gegensatz sich fühlte. An Brahms hatte die Breslauer Universität bereits im Jahre 1881 den Ehrendoktortitel verliehen, und das war für Bruckner ein mächtiger Sporn des Ehrgeizes, die gleiche Würde zu erstreben. Zehn Jahre später durfte er sich sagen, es auch vor dem Forum der Wissenschaft ebensoweit gebracht zu haben wie sein musikalischer Antipode. Am 7. November 1891 beschloß der akademische Senat auf Antrag der philosophischen Fakultät, unseren Meister durch Verleihung des Ehrendoktorats auszuzeichnen, und bei dem Festkommerse, den der akademische Gesangverein aus Anlaß der Promotion am 12. Dezember desselben Jahres im Sophiensaal veranstaltete, sprach der damalige Rektor Professor Dr. Adolf Exner (der Jurist) die schönen Worte: „Wo die Wissenschaft haltmachen muß, wo ihr unübersteigliche Schranken gesetzt sind, dort beginnt das Reich der Kunst, welche das auszudrücken vermag, was allem Wissen verschlossen bleibt. Ich, der Rector magnificus der Wiener Universität, beuge mich vor dem ehemaligen Unterlehrer von Windhag.“[1]) Und das war keine leere Phrase. Denn Exner, ein Mann von gutem musikalischen Urteil, war aufrichtig begeistert von Bruckners 1. Sym-

[1]) Brunner S. 33.

phonie, mit deren Widmung (in umgearbeiteter Gestalt) der Meister seinen Dank der Universität abstattete.

Eine Fülle von ehrenden Auszeichnungen brachte dann Bruckners 70. Geburtstag (1894), von denen ich nur die Ernennung zum Ehrenbürger der Stadt Linz hervorhebe, die erfolgte „in Anbetracht des Ruhmes, den Bruckner als Komponist und Orgelvirtuos an den größten europäischen Musikstätten errungen habe, und von dem ein Abglanz auch auf seine Heimat Oberösterreich, insbesondere auf die Landeshauptstadt Linz als die Stätte seines langjährigen Wirkens zurückfalle".[1] Am 12. Mai 1895 fand die feierliche Enthüllung einer Gedenktafel statt, die der seinerzeit von Bruckner geleitete Linzer Männergesangverein „Frohsinn" am Geburtshause des Meisters in Ansfelden hatte anbringen lassen. Ein eigentliches Denkmal wurde ihm dagegen erst nach seinem Tode, im Wiener Stadtpark, errichtet.

Zeitlebens hatte sich der Meister eines guten körperlichen Befindens erfreut. Die strotzende Fülle der Lebensenergie, die mit so unwiderstehlicher Elementargewalt aus seinen Werken uns entgegentönt, durchströmte auch seine leibliche Konstitution, und alle Anzeichen sprachen dafür, daß er ein hohes Alter erreichen werde. Abgesehen von der allgemeinen Zeitkrankheit unserer Tage und der speziellen Berufskrankheit des Musikers, einer hochgradigen Nervosität, war er eine kerngesunde, eminent widerstandskräftige Natur. Diese Nervosität aber machte ihn, der in vieler Hinsicht eine so durchaus unzeitgemäße Erscheinung war, in einem allerdings höchst fatalen Punkte zum echten Kinde des 19. Jahrhunderts. Sie liefert aber

[1]) Brunner S. 35.



Anton Bruckner.
(Nach einer Büste von Viktor Tilgner.)

auch — wie die gleiche Erscheinung bei einem Bismarck — den Beweis, daß urwüchsig gesunde Naturkraft und krankhaft überempfindliche Reizbarkeit, diese anscheinend unvereinbaren Gegensätze, sich sehr wohl in ein und derselben Person zusammenfinden können. Bei Bruckner war die nervöse Irritabilität so groß, daß sie zusammen mit der ihm angeborenen Skrupulosität gelegentlich zu psychischen Verstimmungen führte, die auch bei ihm, wie bei so manchem anderen durch seine Größe anormalen Geiste, vorübergehend die Gefahr einer ernsteren Störung des seelischen Gleichgewichts heraufbeschworen. Diese Gefahr konnte, solange der Meister im Vollbesitze seiner physischen Kräfte war, immer noch rechtzeitig abgewendet werden; aber als er an dem Siechtum darniederlag, von dem er sich nicht mehr erheben sollte, scheint das Gespenst geistiger Erkrankung drohender als zuvor sich erhoben zu haben. Wenigstens berichtet Hugo Wolf[1]), daß der Meister in der letzten Zeit seines Lebens an religiösen Wahnerscheinungen gelitten habe.

Zu Anfang der neunziger Jahre machten sich bei Bruckner die Unbequemlichkeiten des Alters zuerst in merkbarer Weise geltend. Er, der bis dahin ein rüstiger und lebensfrischer Sechziger gewesen, wurde in rascher Abnahme der Kräfte ein schwacher Greis, dessen allmählicher Verfall sich fast mit den Augen verfolgen ließ. Um die Jahreswende 1891/92 zeigten sich dann immer deutlicher die Symptome der Krankheit, die ihm — gleich Beethoven und Liszt — den Tod brachte: der Wassersucht. Die Kunst der Ärzte und die strenge Lebensweise, zu der sich Bruck-

[1]) Hugo Wolfs Briefe an Hugo Faisst. Stuttgart und Leipzig 1904. S. 125.

ner auf ihren dringenden Rat bequemen mußte, konnten das Ende zwar verzögern; aber an eine Heilung war bei dem Alter des Patienten nicht mehr zu denken. Im Jahre 1891 hatte der Meister seine neunte Symphonie begonnen. An ihrer Vollendung hing sein ganzes Herz, und es ist wohl möglich, daß die Beziehung zu dem symphonischen Schwanengesange seines großen Vorgängers Beethoven, das kindliche Verlangen, wenigstens in der Anzahl der Symphonien hinter seinem schwärmerisch verehrten Ideale nicht zurückzubleiben, dahin mitwirkte, daß ihn die Befürchtung, er müsse seine „Neunte" unvollendet hinterlassen, so außerordentlich schmerzvoll peinigte. Bruckners religiöser Sinn war tief durchdrungen von jener Drohung, die Christus in dem Gleichnis von den anvertrauten Pfunden ausspricht (Matth. 25, 14—30; Luc. 19, 12—27). Auch seine „Talente" waren ihm solch ein anvertrautes Gut, das nicht ihm selbst gehörte, sondern von Gott, seinem Herrn, ihm nur in die Hand gegeben war, auf daß er mit ihm „wuchere". Er war überzeugt davon, daß er es zurückerstatten und Rechenschaft werde ablegen müssen über die Verwaltung und Mehrung dieses göttlichen Gutes; und niemals ward sein ängstliches Gewissen völlig ledig der Furcht, es möchte ihm dereinst ergehen, wie dem „faulen Knechte", den der Herr hinauswerfen läßt „in die äußerste Finsternis, da wird sein Heulen und Zähneklappern". Daß es ihm aber trotz aller der Todeskrankheit abgerungenen Anstrengung nicht beschieden sein sollte, diesen seinen letzten Herzenswunsch in Erfüllung gehen zu sehen, daß die Neunte wirklich Torso bleiben mußte, das mag uns anmuten wie ein Symbol, in dem sich die ganze Tragik dieses Künstlerschicksals alles sagend zusammenfaßt. Kämpfen, Ringen, Streben, nimmer-

ermattende Arbeit um den höchsten Preis des irdischen Daseins mit voller Einsetzung höchster Kräfte und außerordentlicher Fähigkeiten — und schließlich doch ein Zusammenbrechen kurz vor dem Ziele, ein vorzeitiges Ermatten, noch ehe die zitternde Hand den Siegeskranz hatte fassen können: das war Bruckners Los. Denn so sehr die Anerkennung seines Schaffens während der letzten Lebensjahre im Wachsen begriffen war, das volle Bewußtsein von dem unersetzlichen Verluste, den die musikalische Welt erlitten, als am 11. Oktober 1896 der Tod den Zweiundsiebzigjährigen von schwerem Leiden erlöste, — das hatten doch nur sehr, sehr wenige. Und auch heute noch, wo man mit Recht sagen kann, daß Bruckner wenigstens soweit durchgedrungen sei, um wohl noch eine Diskussion über das Mehr oder Weniger seiner schöpferischen Bedeutung, aber kaum mehr einen ernstlichen Zweifel an dieser selbst als möglich erscheinen zu lassen, — auch heute ist man allgemein noch sehr weit entfernt von einer erschöpfenden Würdigung dieses wahrhaft Echten und Großen.



Kirchen- und Chormusik.

„Von einer gradlinigen, steigenden Entwicklung ist bei Bruckner noch weniger die Rede als bei Franz Schubert." Diese Behauptung Hermann Kretzschmars[1]) ist, so allgemein und uneingeschränkt ausgesprochen, sicherlich unrichtig. Sie hat aber eine gewisse Berechtigung, wenn man bloß die allgemeiner bekannten Werke des Meisters und unter ihnen wieder vorzugsweise die Symphonien ins Auge faßt, obwohl wir in der Folge sehen werden, wie bei einer genaueren Prüfung auch der Symphoniker Bruckner als ein stetig vorwärtsschreitender sich darstellt, als einer, dessen erste symphonische Schöpfung zwar gewiß schon eine ganze Reihe der charakteristischen Züge aufweist, die auch später bei ihm immer wiederkehren, der aber keineswegs stets auf demselben Fleck stehen geblieben, sondern inhaltlich wie formell allmählich immer höher einem freilich niemals ganz erreichten Ideale entgegen gewachsen ist.

Als Bruckner jenes „an P. T. Herrn Vater" dedizierte Musikstück schrieb — die erste Komposition, von der wir wissen — war er ein Knabe von höchstens 13 Jahren, als zum erstenmal eine Symphonie von

---

[1]) Führer durch den Konzertsaal. I Abt. 1. Bd. 3. Aufl. Leipzig 1898. S. 656.

ihm aufgeführt wurde (in C-moll No. 1), ein Mann von 44. Alles, was von Bruckner an die weitere Öffentlichkeit gelangt ist, stammt aus der zweiten Hälfte seines Lebens. 1864, also mit 40 Jahren, begann er die Komposition der D-moll-Messe, des ersten seiner Werke, das überhaupt in einem Konzertsaal zu Gehör kam. Von dem wenigen, das aus früherer Zeit erhalten ist, wurde nur ganz vereinzeltes durch den Druck bekannt. Unter diesen Umständen ist man wohl berechtigt zu sagen, daß ein großer und wichtiger Teil der Entwicklung des Komponisten Bruckner in ein fast undurchdringliches Dunkel gehüllt, nicht aber, daß eine Entwicklung gar nicht vorhanden sei.

Soviel ist von vornherein klar, daß Bruckner das Gegenteil eines frühreifen Genies war. Er gehört zur Zahl jener auf allen Gebieten des geistigen Lebens seltenen Erscheinungen, die ihr Bestes und Höchstes, das, was ihnen die Unsterblichkeit sichert, erst dann leisten, wenn sie die Blüte des jugendlichen Mannesalters hinter sich haben. Bruckner erinnert in dieser Beziehung an Kant, der seine „Kritik der reinen Vernunft", das Werk, mit dem er Epoche in der Geschichte der Philosophie machte, als 57jähriger schrieb, oder an C. F. Meyer, der mit 42 Jahren seinen ersten Gedichtband veröffentlichte. Es mag sein, daß Bruckners Begabung, wenn sie in der Jugend die Wohltat einer geregelten und methodischen Erziehung genossen, schon früher wertvolle Früchte gezeitigt hätte, als es in Wirklichkeit der Fall war. Aber ganz gewiß lag die Hauptursache für das Langsame und Zögernde dieser seltsamen Entwicklung in der Natur seines Charakters und seiner Begabung selbst. Wie er in der einzelnen Arbeit jeweils nur sehr bedächtig vorrückte, und, zu Ende gekommen, mit immer wiederholtem Revidieren,

Verbessern, Feilen und Umarbeiten sich nicht genug tun konnte, so war es wohl auch jener Zug einer fast übertrieben zu nennenden Gewissenhaftigkeit und Bedenklichkeit, was seinem raschen Vorwärtsschreiten auf der eingeschlagenen Bahn sich hemmend entgegenstellte. Diese Bedenklichkeit gab ihm oft geradezu etwas Zaghaftes: er wollte seiner Sache gewiß sein, keinen Schritt ins Ungewisse tun, und dieselbe Vorsicht, die Herbecks Bemühungen, den Künstler für Wien zu gewinnen, so sehr erschwert hatte, ließ es auch nicht zu, daß Bruckner an größere Arbeiten herantrat, bevor er sich sagen durfte, schlechthin alle ihm erreichbare Vorbildung zu solchem Unternehmen sich angeeignet zu haben.

Endlich mögen wir uns erinnern an das, was in anderem Zusammenhange über Wesen und Werden künstlerischer Eigenart gesagt wurde: daß nämlich auch die Originalität des Künstlers, um effektiv zu werden, der Befruchtung und Anregung durch fremde Faktoren bedarf, daß sie in Wirklichkeit sich darstellte als ein Produkt aus angeborenen Eigenschaften und fremder Beeinflussung. Betrachten wir die bekannt gewordenen Kompositionen Bruckners aus der Zeit vor 1863, so finden wir, daß von einer ausgesprochenen Eigenart des Komponisten damals noch sehr wenig zu merken war. Diese erwacht vielmehr erst in dem Augenblicke, da er die Kunst Richard Wagners kennen lernt. Das war die Befruchtung, deren es bedurfte, um die keimhafte Anlage zu höchster künstlerischer Originalität, die in Bruckner lag, zum Wachsen und schließlichen Reifen zu bringen. Was kleineren und schwächeren Geistern so oft zum Unheil gereicht, die Beeinflussung durch einen anderen, ihm wendete es sich zum Segen; und weit entfernt, daß die übermächtige Einwirkung

der Wagnerschen Musik Bruckners Eigenart erstickt hätte, war diese Einwirkung vielmehr die äußere Bedingung dafür, daß der Meister alles, was von Originalität bis dahin in ihm geschlummert, nun zur schönsten und reichsten Entfaltung bringen konnte.

Den frühesten gedruckten Werken Bruckners (Fünf Tantum ergo, No. 1—4 für vierstimmigen gemischten Chor, No. 5 für fünfstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung, komponiert 1846; Ave Maria für vier Singstimmen mit Orgelbegleitung, komponiert 1856) kennt man es an, daß sie in direktem Hinblick auf die praktische Verwendung im Gottesdienst geschrieben sind. Sie bieten vortreffliche liturgische Gebrauchsmusik, aber von jenen charakteristischen Eigentümlichkeiten, durch die sich die späteren großen Kirchenmusikwerke Bruckners, die drei Messen, das Te Deum und der 150. Psalm auszeichnen, verraten sie fast gar nichts. Immerhin verdienen einige Detailzüge als bezeichnende Vorboten künftiger Eigenart hervorgehoben zu werden. In dem ersten Tantum ergo (Es-dur, $^2/_2$, Ziemlich langsam) fallen die aufsteigenden Gralssexten bei dem Worte *ritui* als „Parsifal-Reminiszenz" um so mehr ins Ohr, als auch die Tonart (As-dur) die gleiche ist wie bei Wagner. Schade nur, daß Bruckners Chor 30 Jahre vor der Entstehung des Bayreuther Bühnenweihfestspiels geschrieben wurde, — was wieder einmal beweist, daß nicht jeder Anklang eine Entlehnung bedeutet und daß gerade bei Beurteilung des Abhängigkeitsverhältnisses zwischen Bruckner und Wagner die Gefahr nahe liegt, die natürliche Folge angeborener Wahlverwandtschaft für ein Symptom äußerer Beeinflussung anzusehen. Eine echt Brucknersche Wendung begegnet uns gleich darauf (*„supplementum"*) in dem plötzlichen Ueber-

gang von Moll nach Dur durch Eintritt der großen Sexte über der Dominant. Um im zweiten Tantum ergo C-dur, $^4/_4$, Andante) bei der Stelle *„sensuum defectui“* die melodische und harmonische Verwandtschaft mit dem *„In te domine“* des Brucknerschen Te Deum herauszufinden, dazu gehört schon einiger guter Wille. Aber im nächsten Stücke (B-dur, $^2/_2$, Langsam) tritt uns eine Halbschlußbildung mit Vorhalt entgegen (*„documentum“:* As$^{4}_{3}$ G$^{5}_{4\;3}$), die in gleicher oder ähnlicher Weise unzählige Male in den späteren Werken wiederkehrt. In der Schlußnummer des Opus mag das Abbrechen auf dem verminderten Septakkord vor der Schlußkadenz *(„sensuum defectui“)* an J. S. Bach gemahnen (vgl. z. B. das B-moll-Präludium aus dem ersten Teile des Wohltemperierten Klaviers). In großartig entwickelter Weise zeigt dann denselben Effekt die riesige Finalsteigerung des Te Deum. Alle fünf Tantum ergo sind als Strophengesänge und melodisch wie harmonisch gleich schlicht behandelt.

Das zehn Jahre später entstandene Ave Maria (F-dur, $^4/_4$, Andante) ist Ignaz Traumihler, Bruckners Nachfolger an der Orgel zu St. Florian gewidmet. Der Wortlaut der Dedikation ist für die altfränkische Kurialhöflichkeit Bruckners so bezeichnend, daß ich mir nicht versagen kann, ihn hier anzuführen. Er lautet: „Sr. Hochwürden dem wohlgeborenen hochverehrten Herrn J. T., Musik-Direktor, zum hohen Namensfeste ehrfurchtsvoll gewidmet.“ Der fugierte Anfang gibt eine respektable Probe von dem kontrapunktischen Können des Meisters zu einer Zeit, wo er den Unterricht Sechters noch nicht genossen hatte. Das Ganze ist weich und lieblich gehalten, kaum daß die Tonmalerei bei den Worten: *in hora mortis nostrae* etwas herbere Klänge herbeiführt. Im Jahre 1861 hat Bruckner das Werk

zu einem siebenstimmigen A cappella-Chor umgearbeitet und so am 12. Mai dieses Jahres als Offertorium-Einlage einer von ihm dirigierten Lottischen Messe in der alten Domkirche zu Linz aufgeführt.

Nachdem Bruckner schon in sehr früher Zeit (1849) ein Requiem komponiert hatte (vgl. S. 26), wagte er sich unmittelbar nach der ersten künstlerischen Bekanntschaft mit Wagner an eine Instrumentalmesse. Er wählte dieselbe Tonart wie für das Requiem: D-moll, die er auch späterhin oft als seine eigentliche Lieblingstonart bezeichnet hat. Das Werk entstand in verhältnismäßig kurzer Zeit im Sommer des Jahres 1864. Die Daten für die Beendung der einzelnen Teile sind: Kyrie 4. Juli, Credo 1. September, Sanctus 6. September, Benedictus 29. September, Agnus Dei 22. September. Von den beiden Linzer Aufführungen des Werkes, zuerst im Dom, dann in einem Konzert, haben wir schon gehört. Zwölf Jahre später (August 1876) wurde die Messe einer verbessernden Umarbeitung unterzogen und in dieser Gestalt veröffentlicht. Ihr folgte nach einem Zwischenraum von vier Jahren die große Messe No. 3 in F-moll, die nach Brunners Angabe (a. a. O. S. 17) um Weihnachten, 1868, also vor der als No. 2 bezeichneten und herausgegebenen in E-moll vollendet worden sein soll. Diese letztere wurde in unmittelbarem Anschluß an ihre Vorgängerin 1868/69 komponiert, und zwar verdankte sie ihre Entstehung einer äußeren Veranlassung. Wie bei der Grundsteinlegung des neuen Linzer Doms am 1. Mai 1862 Bruckner zur musikalischen Verherrlichung der kirchlichen Feier berufen worden war, so sollte seine Kunst nun auch den zuerst vollendeten Teil des großangelegten Gotteshauses, die sogenannte Votivkapelle, mit ihren erhabenen Klängen weihen. Die eigentliche Konsekration der Kapelle fand am 29. Sep-

tember 1869, die Aufführung der Brucknerschen Messe am folgenden Tage statt.

Nach der Vollendung seiner E-moll-Messe ist Bruckner niemals mehr zu dieser größten und ergiebigsten der kirchenmusikalischen Formen zurückgekehrt. Ja, wir sehen, wie er sich überhaupt immer entschiedener von der Pflege der *Musica sacra* abwendet, je deutlicher es ihm im Laufe der Zeit wird, daß er in der Symphonie eine Form gefunden habe, die es ihm in ganz anderer Weise erlaubte, frei von aller Gebundenheit durch Text und liturgische Vorschriften sich selbst in seiner Musik zu geben. Wenn wir Rietschs Verzeichnis der Brucknerschen Kompositionen durchgehen, so finden wir, daß 14 kirchenmusikalischen Nummern aus der St. Florianer und Linzer Zeit nur sechs derselben Gattung angehörige Werke aus den letzten 25 Jahren des Brucknerschen Schaffens gegenüberstehen; und während jene frühere Periode mit dem Requiem und den drei Messen mehrere umfangreiche Arbeiten religiöser Tonkunst aufweist, folgen späterhin nur noch zwei größere Kompositionen auf geistliche Texte: das Te Deum und der 150. Psalm. Nach der E-moll-Messe kommen bei Bruckner Jahre, in denen er dem verzweifelten Ringen um die einwandfreie Bemeisterung der Symphonieform so ausschließlich hingegeben ist, daß ihm für anderes überhaupt keine Zeit mehr bleibt. Fünf Symphonien (die anullierte in D-moll und die mit No. 2—5 bezeichneten) folgen sich in den Jahren 1869—1876 unmittelbar aufeinander, ohne jegliche Unterbrechung durch irgend eine sonstige Komposition. Erst im Jahre 1879 stoßen wir auf ein Graduale (No. 3 der bei Th. Rättig in Wien erschienenen: Vier Graduale), und in den Zwischenraum, der die 1883 vollendete Siebente

Symphonie von der 1885 begonnenen Achten trennt, fallen außer dem Te Deum noch mehrere kleine Kirchenwerke. Aber aus der allerletzten Zeit stammt eigentlich nur ein einziges hierher gehöriges Werk, der in einem „Album der Wiener Meister" erschienene Chor: *Vexilla regis prodeunt.* Denn der in demselben Jahre (1892) entstandene 150. Psalm wurde ausdrücklich für den Konzertsaal, und zwar für die Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins geschrieben, die man zur Zeit der Theater- und Musik-Ausstellung in Wien geplant, aber nicht zustande gebracht hatte.

Vergegenwärtigt man sich diese auffallende spätere Vernachlässigung eines Kunstgebietes, auf dem der Meister zuerst als Komponist sich einen Namen gemacht hatte, so wird man darin eine Bestätigung des Gedankens finden, den ich schon einmal ausgesprochen (S. 25): daß nicht sowohl ein gerade nach dieser Richtung hin sich geltend machender innerer Drang als vielmehr hauptsächlich die äußere Veranlassung des Organistenamts und die Möglichkeit, derartige Werke sofort auch zur Aufführung bringen zu können, den Meister in seiner ersten Zeit einer intensiveren Pflege der Kirchenmusik zugeführt habe. Damit soll nun gewiß nicht gesagt sein, daß Bruckner seine Kirchenmusiken ohne seelische Anteilnahme, rein handwerksmäßig oder auch nur aus rein „artistischem" Interesse geschrieben habe, wie das wohl von manchen zu geschehen pflegt, die bloß durch ihren Beruf in eine ganz zufällige Berührung mit der liturgischen Tonkunst gekommen sind. Nein, er, der tief und streng kirchlich gläubige Katholik, gab sich mit seinem ganzen künstlerischen und menschlichen Selbst den Aufgaben hin, die ihm die Kirchenmusik stellte; diese Texte,

deren erhabene Poesie selbst den Ungläubigen mit Bewunderung erfüllt, waren ihm mehr als dankbare Vorwürfe für die Betätigung seines Schaffensdrangs: in ihnen enthüllten sich ihm zugleich göttliche Wahrheiten, an die er mit der ganzen Inbrunst seines glühenden Herzens glaubte. In einem ganz andern Sinne als wie etwa einem Berlioz, der den Requiemtext nur mit den Augen des Musikers ansah, ja anders selbst als einem Beethoven, der den dogmatischen Gehalt der Messe im Sinne einer überkonfessionellen allgemein und rein menschlichen „Humanitätsreligion" umdeutete, war es Brucknern heiligster Ernst, wenn er an die Komposition einer Messe herantrat. Jener mystisch-ekstatischen Überschwänglichkeit, die das dem Nichtkatholiken höchstens als ein bedeutsames Symbol verständliche Wunder des Meßopfers zu einer weit über das bloß Psychische hinausgehenden sinnlichrealen Wirklichkeit macht, war neben Franz Liszt vielleicht keiner unter den neueren katholischen Kirchenkomponisten in so hohem Maße zugänglich wie Bruckner. Und was die heilige Cäcilia sonst von ihren Jüngern verlangt: die Töne überströmenden Jubels und Dankes im Preise des Schöpfers und seines welterlösenden Sohnes, der Ausdruck ungebrochen kraftvoller Lebens- und Daseinsfreude in der Bewunderung der Werke Gottes wie anderseits die schmerzlichen Laute tiefster Zerknirschung und Herzensangst im Bewußtsein der eigenen Schuld, der sehnsuchtsvolle Ruf nach dem Heil und Frieden der Seele und die wehvolle Klage beim Anblick der Leiden eines Gottes, — all diese Gefühlsaccente standen Brucknern in gleicher Weise zu Gebote. Ja, so sehr und in einem gewissen Sinne auch so ausschließlich war unser Meister ein religiöser Komponist, daß man sagen kann, er habe

schlechthin alles, was seiner Feder entflossen, zum Lobe Gottes geschrieben. Das religiöse Empfinden, und zwar in spezifisch christlich-katholischer Färbung, durchdrang so sehr sein ganzes inneres Leben und Sein, daß sein g e s a m t e s Schaffen als ein fortgesetzter Gottesdienst sich darstellt.

Aber gerade weil Bruckner das: *Omnia ad maiorem Dei gloriam* über jedes seiner Werke hätte setzen können, weil es für ihn einen inneren Unterschied zwischen weltlicher und geistlicher Tonkunst gar nicht gab, gerade deshalb brauchte er auch kein seelisches Bedürfnis nach einer besonderen Pflege der religiösen Musik neben und außerhalb derjenigen zu empfinden, in der er völlig frei und ohne jeden textlichen und liturgischen Zwang sich ganz so geben konnte, wie er war. Und diese Form, in der er sich wahrhaft heimisch fühlte und die es ihm erlaubte, sich auf Höhen zu erheben, die er in seinen anderen Werken nicht im entferntesten erreicht hat, war, wie gesagt, die Symphonie. Gleich Beethoven ist Bruckner in erster Linie Instrumentalkomponist. Wenn er sich mit der Vokalmusik einläßt, hat man mehr oder minder das Gefühl, daß er sich auf einem ihm fremden und ungewohnten Boden bewege, und die Beziehung auf einen in Worten ausgesprochenen, begrifflich fest umgrenzten Inhalt, die der Text dem Vokalkomponisten aufdrängt, wirkt eher hemmend und verwirrend als anregend und fördernd auf seine musikalische Phantasie. Diese Seite seiner Eigenart weist Brucknern in seiner Zeit eine ganz isolierte Stellung an, sie trennt ihn vor allem von den Meistern der musikalischen Neuromantik, mit denen er gewöhnlich zusammengestellt wird, und gibt ihm eine gewisse innere Verwandtschaft mit seinem Antipoden Johannes Brahms. So sehr ist Bruckner durchdrungen

von der instinktiven Überzeugung, daß die Welt des unausgesprochen und unaussprechlich Namenlosen die eigentliche Domäne der Musik sei, daß er selbst vor jener äußeren Anlehnung zurückscheut, durch welche die Tonsprache sich in das Verhältnis eines durchgehenden symbolischen Parallelismus zur Wortsprache bezw. zu Dingen und Vorgängen der realen Außenwelt versetzt.

Daß Bruckner — darin gleichfalls Beethoven ähnlich — die Singstimme nicht mit derselben technischen Meisterschaft behandelt wie die Instrumente, und daß er auch mit den Massen des Vokalchores gerade dann seine mächtigsten Wirkungen erzielt, wenn er sie gewissermaßen orchestral verwendet, das ist nur der äußere Ausdruck und die Folge davon, daß er als durch und durch „absoluter" Musiker ausschließlich in einer „transzendenten" Welt lebt, im weiten Reich der recht eigentlich „anonym" zu nennenden reinen Gefühle. Als die berühmte Sängerin Rosa Papier Bruckner einmal fragte, warum er denn keine Lieder schreibe wie „der Doktor Brahms", meinte er: „I könnt's schon, wenn i wollt', aber i will nit." Mit Max Graf, dem Überlieferer dieser Anekdote, bin ich der Meinung, daß der Meister sich darin sehr täuschte und tatsächlich auch mit dem besten Willen kein wertvolles Lied hätte schreiben können.[1]) Was von derartigen Versuchen erhalten ist, macht einen höchst kindlichen, um nicht zu sagen: kindischen Eindruck. Es entbehrt nicht nur jeglicher höheren Originalität, sondern ist auch so unbeholfen und ungeschickt in der Mache, daß man sich erstaunt fragen muß, ob das denn wirklich derselbe Mann geschrieben habe, dem wir Symphoniesätze wie das Adagio

[1]) Vgl. Max Marschalks Erläuterung zu »Amaranths Waldeslieder« in Heft 17 Jahrg. I der Zeitschrift »Die Musik«.

der Siebenten oder das Scherzo der Neunten verdanken.[1]) Und jedenfalls gibt es keinen schlagenderen Beweis für die künstlerische Ehrlichkeit Bruckners als diese erstaunliche Tatsache, daß er geradezu zum Stümper wurde, wenn er auf ein seinem innersten Wesen fremdes Gebiet sich begab.

Nun ist allerdings von den Liedern bis zu den Messen noch ein sehr weiter Schritt, und wenn jene Gesänge bei einer Würdigung des Brucknerschen Gesamtschaffens nur negativ in Betracht kommen können, als frappante Belege für die Schranken seiner Begabung, so zählen diese als vollwertige und höchst gewichtige Leistungen mit, wenn es gilt, dem Meister seinen Platz in der neueren Musikgeschichte anzuweisen. Hier kam ihm eben nicht nur das zu gute, daß er von Jugend auf in der Praxis der Kirchenmusik aufgewachsen und mit der Technik wie mit den Meisterwerken dieser Gattung innig vertraut war, sondern es handelte sich dabei auch um den künstlerischen Ausdruck von Empfindungen, die seinen ganzen inneren Menschen erfüllten, und dann trat hier auch der selbst für den gläubigen Katholiken doch schon einigermaßen zur stereotypen Formel erstarrte Text nicht mit demselben Anspruch der musikalischen Einfühlung in eine fremde dichterische Individualität auf, wie das beim Liede und ebenso auch bei der vom Komponisten nicht selbst gedichteten Oper der Fall ist, von der trotz gelegentlicher musikdramatischer Velleitäten ein richtiger Instinkt unsern Meister stets fern gehalten hat. So konnte es geschehen, daß Bruckner in seinen

[1]) Ausser dem a. a. O. in der »Musik« veröffentlichten Gesange »Amaranths Waldeslieder« (Gedicht von O. v. Redwitz) ist noch eine Komposition des Geibelschen »Im April« für eine Singstimme mit Klavierbegleitung im Druck erschienen.

Kirchenmusikwerken zwar gewiß nicht sein Bedeutendstes, doch aber so Bedeutendes gegeben hat, daß er mit Fug und Recht als einer der größten katholischen Kirchenkomponisten des 19. Jahrhunderts angesehen werden darf. Ja, es scheint, als ob — vom rein musikalischen Standpunkt aus betrachtet — nur ein einziger es verdiente, als ihm ebenbürtiger Rivale auf diesem Gebiete ernstlich mit in Betracht gezogen zu werden: Franz Liszt.

Vergleichen wir die beiden miteinander, so macht sich freilich ein tiefgehender Wesensunterschied in ihrer Stellung zur Kirchenmusik sofort bemerkbar. Bruckner verhält sich zu den Aufgaben der geistlichen Tonkunst ebenso naiv, wie Liszts Schaffen auf diesem Gebiete ein Ergebnis starker religiöser und ästhetischer Reflexion ist. Schon in früher Jugend, mit 23 Jahren, hatte Liszt in einem geistvollen Essay bedeutsame Gedanken über die Zukunft der Kirchenmusik geäußert,[1]) und als er auf der Höhe seines ruhmreichen Lebens mit immer wachsender Energie der produktiven Pflege der Kirchenmusik sich zuwandte, verfolgte er mit vollem Bewußtsein den Plan einer durchgreifenden Reform dieser Kunstgattung. Während er sich dabei einerseits in gewissem Sinne mit den Bestrebungen der sogenannten „Cäcilianer" berührte, trat er zu diesen anderseits dadurch wieder in einen scharf ausgesprochenen Gegensatz, daß er ihre rein reaktionären Tendenzen ablehnte und von vornherein ausging auf eine Synthese der spezifisch modernen Tonkunst mit dem kirchlichen Geiste, wie er in den klassischen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts seinen mustergültigen musikalischen Ausdruck gefunden. Wenn die Wort-

---

[1]) »Über zukünftige Kirchenmusik. Ein Fragment« in Fr. Liszts gesammelten Schriften. Leipzig 1881. Bd. II, S. 55 ff.

führer des Reformkatholizismus sich fragen: wie kann ein auf dem Boden der modernen Wissenschaft stehender Mensch kirchlich-gläubig sein, ohne heucheln oder seinem intellektuellen Gewissen Zwang antun zu müssen, bezw. welche Konzessionen muß die Theorie und Praxis der Kirche dem modernen Geiste machen, damit solche Konflikte vermieden werden, so lautet in ganz analoger Weise das ästhetische Problem, das Liszt sich gestellt hatte: wie beschaffen muß eine Kirchenmusik sein, die dem modernen Musiker erlaubt, im Dienste der Kirche zu schaffen, ohne daß er sein neuzeitliches musikalisches Denken und Empfinden hypokritisch zu verleugnen oder auch dem echt kirchlichen Geiste untreu zu werden brauchte.

Derartige bewußt reformatorische Absichten lagen Bruckner völlig fern. Seine größeren Kirchenmusikwerke lassen sehr deutlich erkennen, welche fremde Einwirkungen sein Schaffen auf diesem Gebiete beeinflußt haben. Der gregorianische Choral und der klassische A cappella-Stil des Cinque- und Secento klingen nur gelegentlich einmal an; dagegen merkt man auf Schritt und Tritt den genauen Kenner Bachs wie der herkömmlichen katholischen Kirchenmusik des 18. und 19. Jahrhunderts, und an das Vorbild der Beethovenschen Missa solemnis fühlt man sich namentlich in der D-moll-Messe nicht selten gemahnt. Von eigentlichen Wagnerianismen sind die Messen viel freier als die Symphonien, aber hie und da weist doch ein Einzelzug in Harmonisation oder Orchestrierung auf den Bayreuther Meister hin. Man kann nun gewiß nicht bestreiten, daß alle diese zum Teil einander höchst heterogenen Einschläge in Bruckners Kirchenmusik zu einer völlig organischen Einheit verschmolzen sind, und ebensowenig ermangelt sie der Eigenart hinsicht-

lich der Art und Weise dieser Verschmelzung wie hinsichtlich der wahrhaft originalen Elemente, die jenen auf fremde Beeinflussung zurückgehenden Faktoren immerhin doch zum mindesten die Wage halten. Aber der Mangel jeglicher ästhetischen Reflexion, die absolute Naivität des Brucknerschen Verfahrens bringt es mit sich, daß die verschiedenartigen Bestandteile seiner Kirchenmusik, die einzelnen Ströme, die sich in seinem Schaffen vereinigen, auch nach ihrer Zusammenfassung zu einem einheitlichen Organismus noch deutlich erkennbar bleiben, ja auf den ersten Blick völlig getrennt nebeneinander herzulaufen scheinen. Daher mag es wohl rühren, daß manche mit Bruckners künstlerischer Persönlichkeit weniger vertraute Beurteiler von den Messen des Meisters — ich denke dabei namentlich an die in D und in F — den Eindruck barocker Stillosigkeit empfangen haben. Denn der Einheitspunkt, in dem die peripheriewärts auseinander strebenden Radien der Brucknerschen Kirchenmusik ihr Zentrum haben, liegt in der Tiefe der Persönlichkeit ihres Schöpfers. Ihr Stil ist ein durchaus und rein persönlicher. Wer von außen an sie herantritt, dem kann es sehr leicht geschehen, daß er nur schlechthin Unvereinbares erblickt; erst wenn er die einzelnen Strahlen jeweils bis an ihr Ende verfolgt und gemerkt hat, daß sie alle nach demselben Mittelpunkte konvergieren, enthüllt sich ihm die Einheit, die scheinbar Inkompatibles verbindet. Auch die Kirchenmusik Bruckners ist ein ehrliches und getreues Abbild seiner Persönlichkeit. Und wie es einigermaßen schwer fällt, in dem Gewirr gegensätzlicher Charaktereigenschaften dieser, äußerlich angesehen, so widerspruchsreichen Persönlichkeit den roten Faden der inneren Einheit zu entdecken, so haben alle die, denen

nicht individuelle Sympathie das intime Verstehen erleichtert, beträchtliche Mühe, die Einheit und (subjektive) Notwendigkeit des Brucknerschen Kirchenmusikstils zu begreifen.

Das exklusiv Persönliche dieses Stils hat aber auch noch eine nicht zu übersehende weitere Folge gehabt: die nämlich, daß Bruckner als Kirchenkomponist noch weit mehr isoliert dasteht denn als Symphoniker. Nicht nur, daß er wie ein mächtiger erratischer Block einsam aufragt aus der weithin sich dehnenden platten Niederung moderner Kirchenmusik, seine geistlichen Werke haben auch für die Entwicklungsgeschichte der Gattung, der sie angehören, nicht die geringste Bedeutung. Man mißverstehe mich nicht. Es liegt mir sehr fern, behaupten zu wollen, daß diese Werke selbst als musikalische Kunstwerke unbedeutend seien. Vielmehr kann niemand ihren ästhetischen Wert höher einschätzen, als ich es tue. Aber sie sind ganz exzeptionelle Einzelfälle; sie haben bis jetzt keinen Einfluß ausgeübt auf die kirchenmusikalische Produktion ihrer Zeit, und werden und können auch in Zukunft keinen solchen Einfluß ausüben. Sie gehören zu den Werken, die man in einem gewissen Sinne als „geschichtslos" bezeichnen darf. Daß ein Mann von der geistigen und künstlerischen Veranlagung Bruckners unter Einwirkung des eigenartigen Bildungs- und Berufsganges, den er eingeschlagen, wie der musikalischen Einflüsse, die er erfahren, sich als Kirchenkomponist gerade so betätigen mußte, wie er es getan hat, war eine Notwendigkeit. Aber es erscheint undenkbar, daß ihm ein anderer auf diesem Wege nachfolgen könne. Bruckners kirchenmusikalisches Schaffen entbehrt durchaus der prinzipiellen und vorbildlichen Bedeutung. Denn das Wesen

dieses Schaffens wurzelt letzten Endes nicht in dem natürlichen Entwicklungsgange der Gattung, sondern einzig und allein in Bruckners Persönlichkeit, die in dieser Art einmal dagewesen ist, aber ebenso niemals wird wiederkehren können. Auch hier liegt der Vergleich mit Liszt nahe. Des Weimarer Meisters Kirchenmusik ist in einem gewissen Sinne nicht minder persönlicher Natur als die Bruckners. Aber trotzdem fügt sie sich als ein durch den Gang der historischen Entwicklung gefordestes Glied in die Geschichte der *Musica sacra* ein. Auch er hat bis zur Stunde auf diesem Gebiete noch keine eigentliche Nachfolge gefunden. Aber es gehört keine Prophetengabe zu der Voraussage, daß jeder wahrhaft schöpferische Geist der Zukunft, dessen Eigenart auf kirchenmusikalische Betätigung hinweist, zunächst die von Liszt angeknüpften Fäden wird aufnehmen müssen.

Von den drei Messen Bruckners zeichnet sich die in E-moll durch den reinsten Stil aus, wenn man Stil im objektiven Sinne als die Summe dessen versteht, was die Kirche von einer ihren liturgischen Zwecken dienenden Musik verlangen muß. Deshalb wird man sich bei ihr auch am meisten daran gemahnt fühlen, daß Messen eigentlich in die Kirche und nicht in den Konzertsaal gehören, obwohl in Wien, Tübingen und Leipzig wohlgeglückte Versuche mit Konzertaufführungen dieses Werkes gemacht worden sind. Umgekehrt verhält es sich mit den beiden Messen in D und in F. Wer Sinn und Empfindung hat für das, was ins Gotteshaus paßt und was nicht, der wird diese, vom rein künstlerischen Gesichtspunkt aus betrachtet, gewiß gewaltigen Schöpfungen nur bei ganz besonders feierlichen Veranlassungen in der Kirche am richtigen Platze

finden, abgesehen davon, daß ihre würdige Aufführung überhaupt nur da möglich erscheint, wo so ausgezeichnete und reiche instrumentale und vokale Kräfte dem Kirchenchor zur Verfügung stehen, wie dies nur an wenigen Orten der Welt der Fall sein dürfte. Deshalb kann ich mir auch denken, daß solche, die bei Beurteilung eines Kirchenmusikwerks in erster Linie das kirchliche und gottesdienstliche Interesse im Auge haben, an Bruckners beiden großen Orchestermessen ebensowenig reine Freude haben dürften, wie etwa an Beethovens Missa sollemnis, und der Ort, wo sie ihre volle Wirkung entfalten können, wird in der Regel nur der Konzertsaal sein. Denn hier kommt ihnen gerade das zu gute, was in der Kirche mehr oder minder störend empfunden wird: daß Bruckner nämlich in seinen Messen viel zu viel und viel zu bedeutende reine, selbständige und auf eigenen Füßen stehende Musik gibt, um nicht an dem Orte und bei der Gelegenheit Anstoß zu erregen, wo die Tonkunst dem Wesen der Sache nach nicht reine, sondern „angewandte", nicht herrschende, sondern dienende Kunst zu sein hat. Übrigens verdient es eine Erwähnung, daß der Meister selbst bei der Abfassung seiner D-moll-Messe ganz gewiß nicht, wohl aber bei der fünf Jahre später entstandenen in F-moll an die Möglichkeit einer Konzertaufführung gedacht, bezw. auf eine solche Rücksicht genommen hat. Ich schließe das daraus, daß Gloria und Credo im ersten Werke der strengen kirchlichen Vorschrift entsprechend mit den Worten *„Et in terra pax"* bezw. *„Patrem omnipotentem"* beginnen — was natürlich im Konzertsaal ohne die vorhergehende Intonation des *„Gloria in excelsis Deo"* und *„Credo in unum Deum"* ganz sinnlos wirkt — während in der dritten Messe die Anfangsworte dieser beiden Teile

mitkomponiert sind. (Die E-moll-Messe ist auch in diesem Punkte streng kirchlich.)

Wohl zu den geistlichen, nicht aber zu den kirchlichen Werken Bruckners sind zu rechnen das 1883/84 entstandene Te Deum (für Soli, Chor und Orchester, Orgel ad libitum, C-dur) und der 1892 komponierte 150. Psalm (für Chor, Soli und Orchester, C-dur). Unter allen Chorkompositionen des Meisters hat das grandiose Te Deum am frühesten weitere Verbreitung gefunden, und auch heute noch kommen die wenigen Aufführungen der Messen und des Psalms denen des Te Deum gegenüber kaum in Betracht. Nach der Siebenten Symphonie war es vorzugsweise dieses Werk, das dem Namen seines Schöpfers noch zu Lebzeiten eine späte Berühmtheit erwarb, wie es ihn auch zuerst jenseits des Ozeans (Cincinnati 1892) bekannt machte. Man kann diese Vorliebe für das Te Deum begreifen. Ist es doch dasjenige Brucknersche Chorwerk, das die machtvolle künstlerische Persönlichkeit des Meisters in einer den besten seiner Symphonien nahezu gleichwertigen Weise, zugleich rein und gewaltig ausprägt. Und gerade, was man an diesem Werk getadelt hat: einerseits, daß die derbe Lust an ungebrochen kraftvoller Stärke im Ausdruck des Jubels zuweilen bis an die Grenze des Ungeschlachten und Rohen gehe (ein „Bauern-Te Deum" ist's ja genannt worden), anderseits, daß die Akzente des Bangens, Verzagens und Zweifelns auf die Gefahr einer bedenklichen Alterierung der freudigen Grundstimmung des Ganzen sich ungebührlich in den Vordergrund drängten[1]) — gerade diese angeblichen Mängel sind

[1]) H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. 2. Abteil. 1. Bd. Leipzig 1888. S. 289 f. — Wenn der verdiente Hermeneut dabei den „überbildeten" Abt Vogler zum Vergleich heranzieht, so ist es mir

ja für Bruckner so eminent charakteristisch, daß ein Kenner des Werkes und seines Schöpfers sie um alles in der Welt nicht missen möchte. Als wirkliche Mängel können sie aber schon deshalb nicht wohl gelten, weil sie, genau besehen, in der Totalwirkung sich gegenseitig aufheben. So hoch man das Te Deum schätzen mag — und es kann nicht leicht überschätzt werden —, immerhin bleibt es zu bedauern, daß über ihm die Messen und der Psalm so arg vernachlässigt worden sind, ein gewiß unverdientes Schicksal, das sich zweifellos in absehbarer Zeit zum bessern wenden wird, wenn man nur erst einmal allgemein darauf aufmerksam geworden ist, welche verborgenen Schätze hier noch zu heben sind.

Sehr verschieden von den umfangreicheren Kirchenmusikwerken Bruckners sind die kleineren dieser Gattung angehörenden Kompositionen, aus deren nicht eben sehr großer Zahl zu den bereits genannten noch das Tantum ergo für Sopran, Alt, Tenor und Baß (ursprünglich: *Pange lingua et Tantum ergo,* II. auth. — phrygisch — $^2/_2$, komponiert 1868), die zwei Kirchenchöre (No. 1 Antiphon: *Tota pulchra es* für gemischten Chor und Orgel, IV. auth. — mixolydisch — $^4/_4$; No. 2. *Ave Maria* für Sopran, zwei Alte, zwei Tenöre und zwei Bässe, F-dur, $^4/_4$, Andante) und die Vier Graduale für Sopran, Alt, Tenor und Baß (1. Heft, P. Otto Loidol, Benediktiner in Kremsmünster gewidmet. a) *Christus factus est,* D-moll, $^4/_4$. b) *Locus iste*, C-dur, $^4/_4$ 2. Heft, Musikdirektor Ignaz Traumihler in St. Florian

---

zweifelhaft geblieben, ob Kretzschmar von Bruckners Persönlichkeit so wenig wusste, um auch bei ihm eine Überbildung voraussetzen zu können, oder ob er den einigermassen dialektisch anmutenden Gedanken aussprechen wollte, dass die Unbildung bei Bruckner ähnliche Resultate gezeitigt habe wie die Überbildung bei Vogler.

gewidmet. a) *Os iusti meditabitur*, III. auth. — lydisch — $^2/_2$, komponiert 1879. b) *Virga Jesse floruit,* G-dur $^2/_2$ komponiert 1885) und ein posthum als Beilage zur „Neuen Musikzeitung“ (XXIII. Jahrg. No. 13) erschienenes Ave Maria für Alt mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung (Fräulein Luise Hochleitner gewidmet, F-dur, $^2/_2$, komponiert 1882) nachzutragen sind. Von diesen Stücken gilt zum größten Teil dasselbe, was über die frühesten bekannt gewordenen Kirchenmusikwerke, die fünf Tantum ergo und das vierstimmige Ave Maria gesagt wurde. Sie sind rein für gottesdienstliche Zwecke geschrieben und gehören unter die Kategorie der liturgischen Gebrauchsmusik. Meist streng kirchlich gehalten, benützen sie gelegentlich gregorianische Melodien und verwenden statt der modernen Tonalität bisweilen eine der alten Kirchentonarten. Die persönliche Eigenart des Meisters tritt in ihnen beträchtlich weniger hervor als in den Messen, dem Te Deum und dem Psalm. Wie aber die E-moll-Messe, die in einem gewissen Sinne den Übergang von den größeren zu den kleineren Kirchenmusikwerken Bruckners bildet, deswegen, weil sie weniger individuell Brucknerisch ist als ihre beiden Schwestern, an objektivem Wert keineswegs hinter ihnen zurücksteht, so befinden sich auch unter diesen „Parergis“ ganz herrliche Sachen, wahre Perlen der Musica sacra. Dabei verdient es hervorgehoben zu werden, daß hier ausnahmsweise Bruckner sich auch wohl mit Franz Liszt berührt. Ich erinnere nur an die ergreifende Marien-Antiphon: *Tota pulchra es,* als deren Komponisten gewiß ein jeder den Weimarer Meister vermuten würde, wenn er nicht wüßte, wer sie geschrieben hat.

Neben den kirchlichen nehmen Bruckners weltliche Chorwerke eine verhältnismäßig bescheidene Stellung

ein. Der Umstand, daß der Meister während seiner Linzer Zeit einen Männergesangverein geleitet und dann in Wien wieder zu einem derartigen Vereine, dem Akademischen Gesangverein, enge Beziehungen unterhalten hatte, mag es bewirkt haben, daß er sich namentlich zu der Männerchorkomposition hingezogen fühlte. Unter den sieben veröffentlichten weltlichen Chorwerken befindet sich kein einziges für gemischte Stimmen. Drei von ihnen haben Orchesterbegleitung, eines Klavierbegleitung, die übrigen sind A cappella-Chöre. Bei der Textwahl seiner Männerchöre hat Bruckner eine auffallende Vorliebe für den Dichter August Silberstein gezeigt, den wir nicht weniger als dreimal vertreten finden. Den imposantesten Eindruck unter des Meisters Männerchorkompositionen macht „Helgoland" (Männerchor mit Orchester, Dichtung von A. Silberstein), ein echter Bruckner, kräftig und kühn, aber auch ziemlich schwierig, worin wohl die Ursache dafür zu suchen ist, daß das Werk in weiteren Kreisen kaum bekannt wurde. Der Meister schrieb es zum 50 jährigen Jubiläum des Wiener Männergesangvereins, und bei dieser Gelegenheit hat es auch am 8. Oktober 1893 in der Winterreitschule der k. k. Hofburg seine Uraufführung erlebt. Ihm nahe an äußerer Wirkung kommt der bei dem ersten oberösterreichischen Sängerbundesfeste im Jahre 1865 preisgekrönte „Germanenzug" (Dichtung von A. Silberstein; s. S. 63), der auch in Deutschland Verbreitung gefunden hat. Der dritte dieser orchesterbegleiteten Chöre: „Das hohe Lied" (Dichtung von Heinrich v. d. Mattig) war vom Komponisten für den Wiener Akademischen Gesangverein, und zwar für zwei Tenor- und ein Baritonsolo mit Begleitung eines zu Anfang vierstimmigen, späterhin achtstimmigen (doppelten) Männerchors von Brummstimmen komponiert worden.

(Das Manuskript trägt das Datum 31. Dezember 1876.) Da sich die Ausführung in dieser Gestalt als von einer die Kräfte selbst des bestgeschulten Chores übersteigenden Schwierigkeit erwies, entschloß sich Bruckner auf Anraten Richard Heubergers, des damaligen Chormeisters des Akademischen Gesangvereins, zu einer Umarbeitung mit Orchester, in welcher der Brummchor durch Violen, Violoncelle und Kontrabässe verstärkt und gestützt oder — die Partitur ist verloren gegangen — ganz ersetzt werden sollte. Den letzteren Weg hat Hans Wagner, der derzeitige Dirigent des Vereins, eingeschlagen, als er die Bearbeitung aus den erhaltenen Orchesterstimmen rekonstruiert und revidiert herausgab. Der Herausgeber rühmt von diesem Stücke nicht zu viel, wenn er es „reich an eigenartigen Schönheiten" und „eine Perle der Männergesang-Literatur" nennt.

Noch in zwei anderen seiner Männerchöre hat Bruckner die Brummstimmen ausgiebig verwendet, in „Um Mitternacht" (Gedicht von A. Prutz; enthalten als Nr. 2 in der vom Straßburger Männergesangverein zugunsten seines Baufonds veranstalteten Chorsammlung „Straßburger Sängerhaus") und in „Träumen und Wachen" („Schatten sind des Lebens Güter" aus Grillparzers „Der Traum ein Leben"), einem Männerchor mit Tenorsolo, der zur Grillparzer-Feier der Wiener Universität komponiert und damals (15. Januar 1891)[1]) durch den Akademischen Gesangverein zum ersten Male gesungen wurde. Diese Bevorzugung eines sonst nicht

[1]) Die hundertste Wiederkehr des Geburtstages Grillparzers wurde in Wien feierlich begangen, u. a. auch durch die Enthüllung des Denkmals im Volksgarten. Bruckners Chor ist dem damaligen Rektor der Universität Wilhelm R. von Hartel, dem Philologen und späteren Kultusminister, gewidmet.

gerade unter die vornehmeren Kunstmittel gezählten Effekts ist deshalb für Bruckner charakteristisch, weil sie in gewissem Sinne bestätigt, was ich über des Meisters Verhältnis zur Vokalmusik gesagt habe: daß er sich, wenn Wort und Menschenstimme in Betracht kam, niemals so ganz heimisch fühlte wie im Orchester. Denn man mag über die Anwendung von Brummstimmen denken, wie man will, jedenfalls ist diese Vortragsweise durchaus instrumentaler Natur, sie macht die Menschenstimme zu einem Tonwerkzeuge, das nur noch musikalische Klänge, aber keine artikulierten Laute mehr von sich gibt.

Es sind außerdem zu erwähnen die beiden dem niederösterreichischen Sängerbunde gewidmeten „Zwei Männerchöre“ (Nr. 1 „O könnt’ ich dich beglücken!“ mit Tenor- und Baritonsolo, Gedicht von A. Silberstein; Nr. 2 „Der Abendhimmel“, Gedicht von Zedlitz) und der Männerchor mit Tenorsolo und Klavierbegleitung: „Mitternacht“ (Gedicht von J. Mendelssohn). Auch ein Klavierstück von Bruckner ist bekannt geworden: „Erinnerung“ für Pianoforte zweihändig, das August Stradal aus dem in seinem Besitze befindlichen Manuskripte nach dem Tode des Meisters herausgegeben hat. Von dieser Komposition gilt fast dasselbe, was über die spärlichen Lyrika Bruckners zu sagen war. Es ist nach Erfindung wie Ausführung sehr wenig bedeutend, wobei allerdings zu bedenken bleibt, daß es aus ganz früher Zeit stammt (etwa zwischen 1853 und 1855). Einzig die für Bruckner so bezeichnenden Dreiklangsfolgen gegen Schluß des Stückes (S. 6 f.), auf die auch der Herausgeber aufmerksam gemacht hat, verdienen Beachtung.[1])

[1]) Mit welchem Rechte das sonst zuverlässige „Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienenen Werke Anton Bruckners“ (Wien, Ludwig

Die Brucknersche Symphonie.

Das eigentliche Lebenswerk Bruckners liegt in seinen neun Symphonien. Schon heute kann man sagen, daß er im Andenken der Nachwelt vorzugsweise als Symphoniker fortleben wird, und zwar als der fraglos bedeutendste Vertreter der nicht programmatischen Symphonie nach Beethoven. Mit dieser Behauptung soll keineswegs der künstlerische Wert der anderweitigen Werke des Meisters irgendwie geschmälert werden. Wir haben anerkannt, daß seine Leistungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik ihm einen Ehrenplatz unmittelbar hinter Liszt, dem gewichtigsten neueren Repräsentanten der katholischen Musica sacra, sichern. Aber wenn man innerhalb des Brucknerschen Schaffens selbst die Symphonien gegen alles übrige abwägt, so erhalten jene quantitativ wie qualitativ so sehr das Übergewicht, daß man zu der Überzeugung gelangen muß: Bruckner sei wie kein anderer Komponist in erster Linie Symphoniker gewesen. Er selbst hat ausgesprochenermaßen seinen syphonischen Arbeiten die weitaus überwiegende Bedeutung beigelegt, die übrigen Werke immer mehr oder minder

---

Doblinger) den im Jahre 1892 komponierten und im „Album der Wiener Meister" veröffentlichten Chor: „Vexilla regis prodeunt" unter die weltlichen Chorwerke des Meisters zählt (a. a. O. S. 6), erscheint unverständlich. Das „Vexilla regis" ist ein alter, dem Venantius Fortunatus (530—609), von andern dem Bischof Theodulphus von Orleans (zur Zeit Ludwigs des Frommen) zugeschriebener, kirchlicher Hymnus, der bei den Hauptceremonien der stillen Woche, namentlich des Karfreitags, eine Rolle spielt (S. Officium Majoris Hebdomadae).

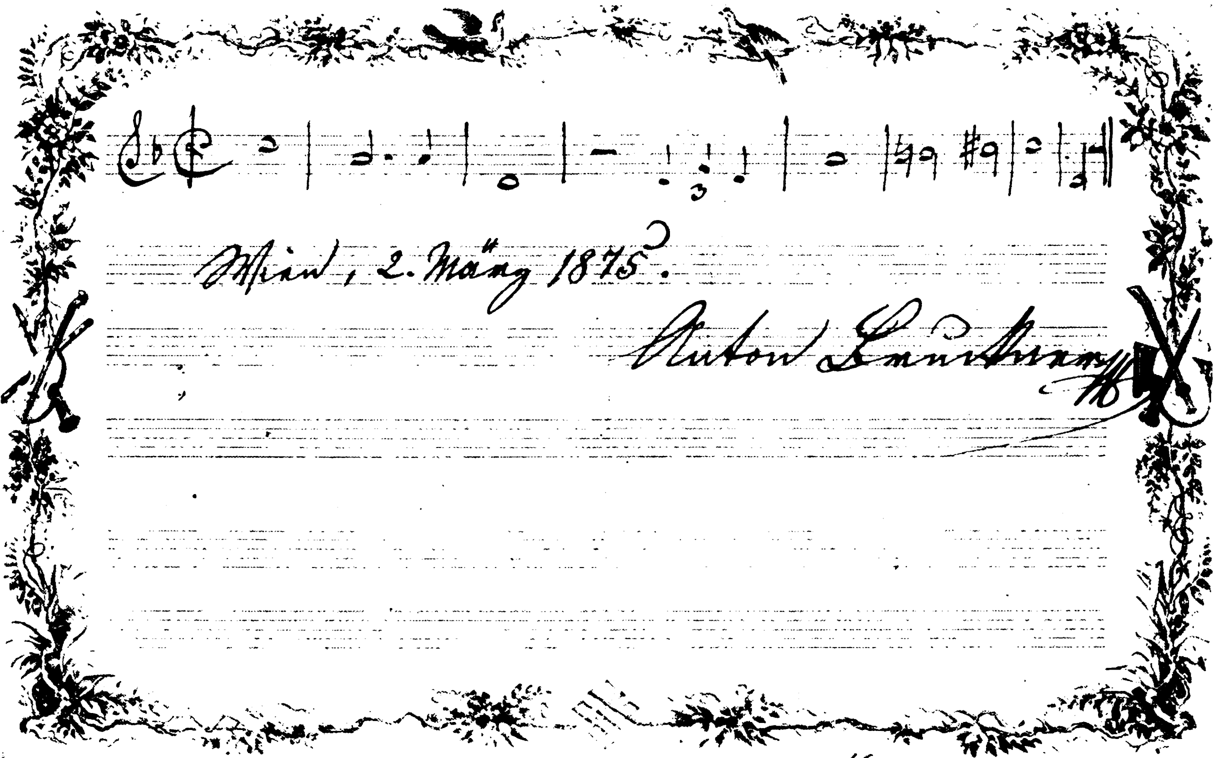
als Parerga angesehen und keine andere Form mit so ausdauernder Liebe und Energie gepflegt wie diese. Wir haben gesehen, daß sein Schaffen, nachdem er erst einmal einen Versuch mit der Symphonie gemacht hatte, mit einer gewissen Ausschließlichkeit sich dieser Gattung zuwendet, und es ist gewiß bemerkenswert, daß er, der zeitlebens nie zu den Vielschreibern gehört[1]) und überdies erst mit 38 Jahren an die Symphonieform sich herangewagt hat, die von keinem andern Nach-Beethovenschen Symphoniker erreichte Neunzahl sogar überschritt — wenn wir nämlich die beiden unbekannt gebliebenen Symphonien in F-moll (vor der ersten) und in D-moll (zwischen der ersten und zweiten) mitrechnen.

Verschaffen wir uns zunächst einmal einen chronologischen Überblick über Bruckners symphonisches Schaffen. Sein Erstling auf diesem Gebiete war, wie wir sahen, jene Symphonie in F-moll, die er als Kitzlers Schüler schrieb (1862). Es folgte Nr. 1 in C-moll 1865/66, aus deren Entstehungsgeschichte von Interesse ist, daß Bruckner das Scherzo (am 25. Mai 1865) vollendete, als er bei Gelegenheit der Uraufführung von Wagners „Tristan“ in München weilte. In den Jahren 1890/91 hat der Meister dieses Werk einer gründlichen Umarbeitung unterzogen und der Wiener Universität als Dank für seine Ernennung zum philosophischen Ehrendoktor gewidmet. Die Dedikation lautete: *Universitati Vindobonensi primam suam symphoniam d. d. venerabundus Antonius Bruckner, doctor honorarius.* In die erste Wiener Zeit (Februar bis September 1869) fällt

---

[1]) Der Köchelsche Katalog der Kompositionen des mit 35 Jahren gestorbenen Mozart umfasst über 600 Nummern. Von Beethoven, der ein Alter von 57 Jahren erreichte, kennen wir an 300 Werke. Als Bruckner 72jährig starb, hinterliess er alles in allem gerade ein halbes Hundert.

die Komposition der unveröffentlicht gebliebenen D-moll-Symphonie, die Bruckner ausdrücklich als annulliert erklärt hat. 1871/72 — also unmittelbar nach der englischen Reise — entsteht Nr. 2. gleichfalls in C-moll, bei der die aus unbekannten Gründen unterbliebene Widmung an Franz Liszt geplant war. Diese nebst der 1873 geschaffenen Symphonie in D-moll (No. 3) legte Bruckner Richard Wagner zur Beurteilung vor. Der gab dem späteren Werke entschieden den Vorzug und so wurde die Dritte „Meister Richard Wagner in tiefster Ehrfurcht gewidmet". Zweimal ist diese D-moll-Symphonie dann noch umgearbeitet worden: 1876/77 (Ältere Partiturausgabe in 4⁰) und 1888/89 (Neue Ausgabe in 8⁰). Auch die 4. (romantische) Symphonie in Es-dur erhielt bei der ersten Abfassung (1874) nicht ihre definitive Gestalt. Sie wurde im Jahre 1878 umgestaltet und das Finale überdies 1879/80 noch einmal neu bearbeitet. „Sr. Durchlaucht dem Prinzen Constantin Fürsten zu Hohenlohe-Schillingsfürst" — dem Obersthofmarschall des österreichischen Kaisers und Gemahl der kunstsinnigen Tochter von Liszts treuer Freundin, der Fürstin Caroline Wittgenstein — wurde das fertige Werk „in tiefster Ehrerbietung gewidmet". Die 5. Symphonie in B-dur entstand 1875—1878. Die Widmung an Karl von Stremayr, der als Unterrichtsminister (1870—1879) Bruckners Ernennung zum Universitätslektor bestätigt hatte, ist auf der nach dem Tode des Komponisten gedruckten Partitur weggeblieben. Die sechste in A-dur wird 1879—1881 geschrieben. Sie trägt keine Widmung; doch soll Bruckner nach einer mündlichen Mitteilung eine Zueignung an R. v. Oelzelt, seinen Hausherrn, beabsichtigt haben. Die siebente in E-dur („Seiner Majestät dem Könige Ludwig II. von Bayern in tiefster



Autographe Niederschrift des Hauptthemas des 1. Satzes der III. Symphonie mit Namenszug.
(Aus dem Besitze und mit gütiger Bewilligung des Herrn Friedrich Klose in Karlsruhe.)

Ehrfurcht gewidmet") schließt sich zeitlich (September 1881 bis September 1883) unmittelbar an die sechste an, wogegen die dem Kaiser von Österreich gewidmete achte erst nach einem Zwischenraum von zwei Jahren 1885 begonnen und 1890 vollendet wird. Die neunte und letzte endlich, wieder in D-moll — nach einer mündlichen Tradition „dem lieben Gott gewidmet", was aber, wenn überhaupt ernst, doch wohl nur im Sinne des *„ad maiorem Dei gloriam"* gemeint war — sie sollte Fragment bleiben. Der erste Satz wird im Frühjahr 1891 begonnen, aber erst Ende 1893 abgeschlossen. Man sieht, wie das herannahende Greisenalter sich fühlbar macht. Zur Komposition des Scherzos braucht der Meister ein volles Jahr (Februar 1893 bis Februar 1894), und am 30. November 1894 beendet er das Adagio. Mit dem Finale ist er über Entwürfe und Skizzen nicht hinausgekommen, und auch die Überleitung zum Te Deum, das Bruckner schließlich seinem symphonischen Schwanengesang als Schlußsatz angehängt wissen wollte, als er fühlte, daß seine Kräfte zur Vollendung des instrumentalen Finales nicht mehr ausreichen würden, kam nicht zustande.

Wenn Hermann Kretzschmar die sämtlichen acht Symphonien Bruckners — die neunte war damals noch nicht erschienen — genau gekannt hätte, als er die dritte Auflage seines „Führers durch den Konzertsaal" in die Welt gehen ließ,[1]) würde er jene von uns schon

---

[1]) Gerade weil die Vertreter der historischen Wissenschaft dem „Unzünftigen" selbst den geringsten Verstoss gegen faktisch oder angeblich feststehende geschichtliche Tatsachen selbstgefällig aufzumutzen so gerne bereit sind, darf der Tadel ihrem anerkannten und mit vollem Recht als eine strahlende Leuchte der jungen Musikwissenschaft gepriesenen Führer nicht erspart bleiben, dass er an eine Gesamtbeurteilung des Symphonikers Bruckner herangetreten ist auf Grund einer ganz unzulänglichen Sachkenntnis. Wer die Bruckner gewidmeten

einmal angeführte und eines Grans von Wahrheit gewiß nicht entbehrende Bemerkung, daß von einer geradlinigen, steigenden Entwicklung bei Bruckner noch weniger die Rede sei als bei Franz Schubert — kaum ohne Einschränkung gelassen haben. Vergleicht man die erste Symphonie in C-moll mit der neunten in D-moll, so ergibt sich ein ganz gewaltiger Abstand, und ich wüßte nicht, wie man diesen Abstand anders denn als Resultat einer aufsteigenden Entwicklung erklären sollte. Und auch die zwischen diesen beiden äußersten Endpunkten verlaufende Reihe läßt die Folgerichtigkeit eines allmählichen Wachsens und Emporstrebens zu immer höheren Zielen gewiß nicht verkennen. Drei getrennte Gruppen scheiden sich innerhalb des symphonischen Gesamtwerkes unseres Meisters deutlich von einander ab. Die erste Symphonie steht

---

Seiten 652—675 des 1. Bandes des Kretzschmarschen Führers aufmerksam durchliest, gewinnt die felsenfeste Überzeugung, dass der Verfasser einzig und allein die daselbst besprochenen Symphonien No. 3, 4 und 7 (vielleicht auch No. 2) genauer kennt. Aber auch bei ihrer Besprechung finden sich seltsame Flüchtigkeiten. Man vergleiche z. B., was S. 660 Z. 17 ff. über den Anfang der Durchführung des ersten Satzes der 3. Symphonie gesagt wird, mit S. 27—31 der Partitur, auf die es sich beziehen soll. Oder man beachte, dass Kretzschmar von einem Satze, der keine anderen Taktarten als $^4/_4$ und $^2/_2$ aufweist, bebehauptet, dass „pathetische Themen und Wiener Ländlerweisen(!) unvermittelt nebeneinander stünden" (S. 653). Überhaupt bildet die ganz einsichtslose Beurteilung der E-dur-Symphonie einen befremdlichen Gegensatz zu den Analysen der beiden anderen (No. 3 und 4), die zwar auch verraten, dass Kretzschmar der Brucknerschen Kunst innerlich fremd gegenüber steht, doch aber in erfreulicher Weise das ehrliche Bestreben bekunden, dem Meister wenigstens objektiv gerecht zu werden. Es ist zu hoffen und zu erwarten, dass die nächste Auflage des prächtigen Buches, dem wir alle so vielfache Belehrung verdanken, an Stelle dieser eines Kretzschmar unwürdigen Hanslickiade eine ernstzunehmende, sachliche Analyse der 7. Symphonie bringen wird.

ganz isoliert als einziger Repräsentant ihres Typus da, in die folgende Gruppe gehören No. 3, 4 und 5, in die dritte No. 7, 8 und 9. Zwischen der ersten und zweiten Gruppe steht die 2. Symphonie in ganz ähnlicher Weise wie die 6. zwischen der zweiten und dritten Gruppe. Beide sind innerhalb des Brucknerschen Schaffens homologe Erscheinungen, auch darin miteinander verwandt, daß sie oft selbst von begeisterten Bruckner-Schwärmern ihren Schwestern gegenüber als minderwertig angesehen werden, was für die 2. nur in einem gewissen Sinne, für die 6. ganz und gar nicht richtig ist. Unwillkürlich fühlt man sich an Beethovens 4. und 8. Symphonie erinnert, die gleichfalls das Schicksal getroffen hat, von der strahlenden Nachbarschaft der Eroica und der C-moll einerseits, der A-dur und der Neunten anderseits lange Zeit so sehr verdunkelt zu werden, daß die Nachwirkung dieser Unterschätzung wenigstens im Urteil der Laien selbst heute noch nicht ganz geschwunden ist.

Wie naiv, ganz unmittelbar aus dem inneren Drang heraus und ohne berechnende Rücksicht auf den Erfolg Bruckner geschaffen hat, zeigt ein vergleichender Blick auf die Tonarten seiner 9. bezw. 11. Symphonie. Von den beiden Lieblingstonarten des Meisters: D-moll und C-moll finden wir die erstere zweimal — wenn wir die annullierte No. 1a mitrechnen sogar dreimal —, die letztere gleichfalls dreimal vertreten. „Hätte ein Weltkundiger so etwas Unpraktisches getan?" — meint Kretzschmar (a. a. O. S. 656) bei der Aufzählung dieser drei C-moll-Symphonien. Gewiß nicht. Aber ist der offenkundige Mangel — wie so oft bei Bruckner — nicht auch hier Symptom eines ganz einzigartigen Vorzugs, nämlich eines Schaffensdranges, der mit so elementar naturwüchsiger Kraft hervorbricht, daß unter dem Zwang

seines dämonischen Müssens Voraussicht und Klugheit gleich von Anfang an zu gänzlichem Schweigen verurteilt sind? — Übrigens geht Kretzschmar doch wohl zu weit, wenn er das lange Unbekanntbleiben dieser Werke mit ihrer Tonartgleichheit in ursächlichen Zusammenhang bringt. Denn als mit des Meisters Tode die beim deutschen Publikum nun einmal unerläßliche Vorbedingung für die Anerkennung seiner Größe erfüllt war, fiel auch der Bann, der bis dahin auf den C-moll-Symphonien gelastet hatte.

Mit seiner allerersten (unveröffentlichten) Symphonie in F-moll war Bruckner der symphonischen Form als solcher mächtig geworden; sie ist sein Gesellenstück, aber als Kunstwerk kommt sie nicht in Betracht. Die Bekanntschaft mit Wagners „Tannhäuser", die unmittelbar nach der Abfassung dieses symphonischen Erstlings erfolgte, bewirkte in Bruckners musikalischem Denken und Empfinden eine vollständige Revolution, deren Erschütterung man sich nicht gewaltig genug vorstellen kann. Sein ganzes künstlerisches Wesen geriet in eine brausende Gärung, und das direkte Produkt dieser Gärung ist die erste C-moll-Symphonie. Wenn auf irgend ein Werk der Tonkunst das Goethesche Wort von dem Moste, der sich „ganz absurd gebärdet", Anwendung finden darf, so ist es Bruckners 1. Symphonie. Ja, man kann es verstehen, daß ihr gegenüber selbst besonnene Beurteiler an der Zuversicht, daß es „zuletzt doch noch 'nen Wein" geben werde, verzweifeln mochten; und wir haben gesehen (S. 139 f.), daß sogar ein so glühender Bruckner-Bewunderer wie Hugo Wolf nach der Aufführung dieser Symphonie — und zwar ihrer späteren Bearbeitung, nicht der Urgestalt! — bekennen mußte, so gut wie gar nichts verstanden zu haben.

Wir besitzen von unseren großen klassischen Dichtern Jugendwerke, deren unreifen Überschwang und kraftgenialische Maßlosigkeit man als „Sturm und Drang“ charakterisiert hat, ja eine ganze Periode der neueren deutschen Literaturgeschichte trägt diese Signatur. Nun ist schon oft bemerkt worden, daß die zeitlich wie nach ihrer Bedeutung mit jenen Dichtern gleichstehenden Meister der deutschen Tonkunst keine analoge Erscheinung jugendlicher Gärung aufweisen, daß sie vielmehr tüchtig und gediegen, aber auch einigermaßen konventionell beginnen, um erst im Laufe ihrer späteren Entwicklung die Fesseln der Tradition abzustreifen und höhere Originalität zu gewinnen. Mit der Romantik, deren eigentliches Wesen ja mit darin besteht, daß sie Musik und Poesie einander nähert, daß sie die Dichtkunst musikalisiert und die Tonkunst poetisiert, wird das anders. Jetzt begegnen uns auch Musiker, die als „Stürmer und Dränger“ anfangen. Ich will nicht auf Hector Berlioz exemplifizieren, der in einem gewissen Sinn über den „Sturm und Drang“ zeitlebens nicht hinausgekommen ist: aber die Frühwerke eines Schumann oder Brahms verraten deutlich jene Discrepanz zwischen hochfliegendem Wollen und einem nicht ganz zulänglichen Vollbringen, jene trotzige Auflehnung gegen das Herkommen, gegen überlieferte Regeln und Gesetze, jenen des nie Dagewesenen sich vermessenden titanischen Wagemut der Jugend, wie er dem Sturm und Drang eigentümlich ist.

Doch all das erscheint zahm und glatt gegenüber einem solchen Riesendokumente chaotischen Gärens und Ringens, wie es uns in Bruckners C-moll-Symphonie gegenübertritt, deren Hauptbedeutung ich eben darin erblicke, daß ihr kein zweites Werk der Ton-

kunst an die Seite zu setzen ist, das in gleicher Weise den Sturm und Drang in extremster Ausprägung repräsentierte. Wer mit objektiven ästhetischen Maßstäben an sie herantritt, dem ist es nicht zu verübeln, wenn er mit seinem Urteil zu einer vollständigen Ablehnung gelangt. Denn faktisch ist diese Symphonie ein Monstrum, kolossal, gigantisch, durchflutet von einer schier beispiellosen Lebens- und Schaffenskraft und voll der genialsten Einfälle — aber auch von einer bizarren Zügellosigkeit, ohne Ordnung, Maß und Ökonomie, recht eigentlich ein unmögliches Werk. Und doch kann, ja muß man sie liebgewinnen, wenn man sich eingehender mit ihr befaßt. Denn der Einblick in das Chaos einer werdenden Künstlerseele, in das erbitterte Ringen eines, dem es heiligster Ernst ist mit dem: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn", in dieses trübe Drängen und Treiben einer Morgendämmerung, in der nur ab und zu ein zager Lichtstrahl der eben aufgehenden Sonne die dichtgeballten Nebelmassen zu durchdringen vermag — dieses seltsame Schauspiel ist von einem so bestrickenden psychologischen Reiz, daß der dafür Empfängliche widerstandslos seinem zwingenden Zauber sich hingeben muß. Bruckners erste Symphonie ist vielleicht kein Kunstwerk, und wenn sie eins ist, so ist sie als solches gewiß höchst unvollkommen und mangelhaft. Aber sie ist ein Stück Leben und Wahrheit!

Die erste C-moll-Symphonie war unverstanden geblieben. Nicht nur hatte sie es bei ihrer Linzer Uraufführung nur zu einem äußeren Scheinerfolg gebracht, auch wer sonst von der Partitur Kenntnis nahm, mußte zwar die geniale Begabung des Komponisten und die Hoheit seines künstlerischen Wollens anerkennen, entsetzte sich aber zugleich nicht minder über die Maß-

und Schrankenlosigkeit seines Gestaltens. Zweifel und Verzagen an der Echtheit seines schöpferischen Vermögens überkamen Bruckner, und erst als die Berufung nach Wien ihm eine Stärkung seines Selbstbewußtseins gebracht hatte, wagte er sich 1869 an eine zweite Symphonie, von der er aber selbst so wenig befriedigt war, daß er sie später für ungültig erklärte: „nur ein Versuch", steht auf dem Titelblatte des Manuskripts. Als Bruckner zwei Jahre darauf — und zwar wiederum nach einem seinen Mut belebenden äußeren Ereignis, nach dem großen künstlerischen Erfolg der Londoner Reise — die Komposition seiner zweiten C-moll-Symphonie begann, soll er durch den Rat des damals ihm noch freundlicher gesinnten Hanslick sich haben bewegen lassen, möglichste Einfachheit, Klarheit und Leichtverständlichkeit anzustreben. Einen gewissen Zwang, wie ihn die Beobachtung einer derartigen der Phantasie die Flügel lähmenden Rücksicht notwendigerweise mit sich bringen muß, wollen etliche Beurteiler diesem Werke angemerkt haben. Wie viel davon richtig ist, mag dahin gestellt bleiben. Aber auf alle Fälle ist die zweite Symphonie das Produkt einer Reaktion gegenüber dem revolutionären Exzeß der ersten. Sie ist in allem und jedem viel zahmer und maßvoller, die auf das Erhabene, Grandiose und Pathetische gerichtete Seite der Brucknerschen Natur tritt bis zum gelegentlichen Verschwinden zurück hinter einer harmlos heiteren, sinnig gemütvollen Lebens- und Daseinsfreude; in keinem anderen seiner Werke liegen die Wurzeln, die Bruckner mit den sogenannten Klassikern der Tonkunst verbinden, so offen zutage wie in diesem. Das Gefühl, daß er in seiner ersten Symphonie das Ziel sich zu hoch gesteckt habe, läßt ihn für die zweite eine kleinere und bescheidenere Aufgabe wählen. So

bleibt er hier in bezug auf Größe und Kühnheit des Wollens zwar beträchtlich hinter der ersten zurück, aber das Kunstwerk, das so entsteht, ist in technischer und formaler Hinsicht viel reifer, klarer und verständlicher als sein Vorgänger. Es bietet dem Komponisten keine Gelegenheit, all das zu offenbaren, was an Kraft und Größe des schöpferischen Vermögens ihm in der Seele wohnt, aber der begrenzte Ausschnitt aus seiner Innenwelt, den es zeigt, erscheint im hellsten Lichte, in klaren, deutlichen Umrissen und frei von jener nebelhaften Verschwommenheit, die in der ersten die Reinheit des Bildes getrübt hatte.

Die Revolution der ersten und die Reaktion der zweiten Symphonie versöhnt die dritte, die den Gegensatz der These und Antithese, des ersten blinden Drauflosstürmens und des darauf folgenden stutzig gewordenen Zurückweichens in der Synthese einer höheren Einheit aufhebt und mit einander verschmilzt. Das Titanische, himmelstürmend Prometheische in Bruckners Wesen, der Kämpfer und Held in ihm hatte mit der ersten Symphonie einen tollkühnen Anlauf genommen nach einem fernen Ziele, das er damals unmöglich erreichen konnte. In der zweiten Symphonie drängt er das heroisch-pathetische Element seiner Individualität bis zu einem gewissen Grade zurück, der Revolutionär und Umstürzler liegt gefesselt am Boden — nur hie und da spürt man an gelegentlichen Aufbebungen, daß er noch am Leben ist — und dafür erhebt sich sein Gegenpart, der mit treuer Liebe am gewohnten Alten hängende Konservativismus Bruckners, diese in der ersten Symphonie auf den ersten Blick kaum wahrnehmbare Teilrichtung seines künstlerischen Wollens. In der dritten Symphonie kommen zum ersten Male diese beiden antagonistischen Tendenzen in gleicher

Weise zu ihrem Recht, in ihr finden wir zuerst den echten und ganzen Bruckner als fertige und abgeschlossene Erscheinung. Und nun sehen wir ihn, nachdem er so sich selbst gefunden, von Stufe zu Stufe einer Höhe entgegenklimmen, die innerhalb des durch die dritte Symphonie inaugurierten Typus einen nicht mehr zu überbietenden Gipfel bedeutet. Diese Spitze wird mit der fünften Symphonie in B-dur erreicht. Denn es kann kein Zweifel sein, daß die drei Symphonien No. 3 bis 5 durch mannigfache Züge einer engeren Verwandtschaft als Glieder einer zusammengehörigen Gruppe sich darstellen, daß sie in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge eine stetige Klimax bilden und daß die B-dur-Symphonie, dieses unvergleichliche Wunderwerk, das in seinem Finale die größte dynamische und musikalische Steigerungswirkung der gesamten symphonischen Weltliteratur birgt, einen deutlich abgegrenzten Teil der Brucknerschen Entwicklung zum krönenden Abschluß bringt.

Mit der siebenten erscheint ein andrer formaler Typus der Brucknerschen Symphonie, der äußerlich schon an der alles Gewohnte weit überschreitenden zeitlichen Ausdehnung der einzelnen Teile und damit auch des Ganzen erkennbar ist. Es entstehen jene Riesensymphonien, von denen eine jede sehr wohl einen ganzen Konzertabend ausfüllen könnte. Fast scheint es, als ob Bruckner in ihnen das gigantische Ideal wieder aufgegriffen habe, das ihm bei seiner ersten Symphonie dunkel vorgeschwebt und das er damals als Neuling nicht voll hatte verwirklichen können. Nun verfügt er über ein ungleich reiferes und ausgebildeteres Können, die Klarheit und Plastizität seines Gestaltens ist mächtig gewachsen, seine kompositorische Technik hat sich unglaublich ver-

feinert, sein Geschmack und Kunstverstand sind nicht minder gereinigt und geläutert. Was dem Vierzigjährigen unmöglich war, durfte der Sechzigjährige weit eher zu erreichen hoffen. Denn von einer Abnahme der schöpferischen Kraft, von Senilität konnte bei einem Manne nicht die Rede sein, der mit 70 Jahren in dem Adagio der neunten Symphonie vielleicht sein inhaltlich bedeutendstes und sicherlich sein seelisch ergreifendstes Stück geschrieben hat.

Das eigentliche Problem der letzten Symphonien Bruckners ruht jeweils im Finale. In ihm will der Meister noch über das Adagio hinaus eine Steigerung bringen: nachdem alles gesagt ist, was gesagt werden kann, soll das Unsagbare Sprache gewinnen. Ein solcher Schlußsatz will den gesamten Inhalt der vorangegangenen Sätze in sich vereinigen und dazu noch überbieten. In sehr deutlicher Weise kommt dieser Gedanke einer übergipfelnden Zusammenfassung — wenn ich so sagen darf — in der kontrapunktischen Kombination der drei Hauptthemen (des 1., 2. und 3. Satzes) am Schluß des Finales der 8. Symphonie auch äußerlich greifbar zum Ausdruck. Die Steigerung im letzten Satze sucht Bruckner, kurz gesagt, dadurch zu erreichen, daß er sich Unmögliches zumutet. Mit Bewunderung und Ergriffenheit sieht man, wie er da als Themen zyklopische Felsblöcke herbeischleppt, aus denen einen haltbaren, abgerundeten Bau erstehen zu lassen Menschen- wie Götterkräfte in gleicher Weise übersteigt. Mit unglaublicher Kraft schichtet er diese unhandlichen Kolosse übereinander, es erhebt sich ein todesmutiges Ringen mit dem widerspenstigen Stoffe, ein Schauspiel von seltener Erhabenheit, dem die Tragik des schließlichen Nicht-Gelingens kaum etwas von seiner Macht und Größe

rauben kann. In seinen Finalen hat Bruckner inhaltlich das Gewaltigste geleistet, dessen sein Genius überhaupt mächtig war; formell bleiben sie aber gewiß oft hinter dem zurück, was man von einem gut gebauten Symphoniesatze verlangen muß. Er will hier das Unvereinbare vereinigen, und so entstehen die klaffenden Risse, die das gewaltige Mauerwerk dieser Schlußsätze durchklüften; er will das Unaussprechliche verkünden und gerät in jenes mystisch verzückte Stammeln und Lallen, das dem nüchternen Beurteiler eben deshalb gar nichts sagt, weil es zuviel sagen will. Der Frage, ob es dem Meister gelungen wäre, in der 9. Symphonie das Problem des Finales einwandfrei zu lösen, hat das Schicksal die Antwort abgeschnitten. Und so darf man auch darum in der Nichtvollendung des Brucknerschen Schwanengesanges etwas tief Bedeutsames erblicken, weil sich in ihr die Wahrheit symbolisiert, daß der Meister in einem gewissen Sinne mit dem Finale niemals ganz hat „fertig“ werden können.

Zwischen der mittleren und letzten Gruppe der Brucknerschen Symphonien steht als vermittelndes Übergangsglied die sechste in A-dur, deren innere Verwandtschaft mit der zweiten wir schon hervorgehoben haben. Es gibt Leute, die, wie z. B. August Halm, den Wert und die Bedeutung der Brucknerschen Kunst darin erblicken, daß in ihr das Ethos — im antiken Wortsinne — gegenüber dem in der modernen Musik zu einer allzu einseitigen Herrschaft gelangten Pathos den Vorrang behaupte. Diese müßten, wie mir scheinen will, der A-dur-Symphonie den Preis vor allen ihren Schwestern zuerkennen. Denn fast noch mehr als in der zweiten tritt in ihr das Pathetische hinter dem Ethischen zurück, ganz abgesehen davon, daß sie

den Vorzug des reiferen, eigenartigeren und bedeutenderen Werkes vor jener voraus hat. —

Wenn unsere Behauptung richtig ist, daß die Bekanntschaft mit der Musik Richard Wagners der mächtige Anstoß war, der Bruckners bis dahin latente Originalität allererst als eine effektiv wirksame Kraft zutage förderte, so hat sein gesamtes vorwagnerianisches Komponieren alles in allem für nicht viel mehr zu gelten als eine Art von propädeutischer Vorbereitung auf sein späteres Schaffen. Dieses selbst werden wir aber nur dann in seiner Eigenart und seinem Eigenwert zutreffend würdigen können, wenn wir uns zuvor darüber verständigt haben, wie stark und in welcher Weise der Bayreuther Meister seinen getreuen Jünger beeinflußt hat. Da muß denn zunächst betont werden, daß dieser Einfluß von denen doch wohl gewaltig überschätzt worden ist, die in Bruckner nur einen Wagner-Epigonen, einen von Wagnerschen Themen, Harmonien und Klangfarben berauschten Schwärmer haben erblicken wollen, dem es um nichts anderes zu tun gewesen sei als um die sklavische Nachahmung seines Vorbilds, um die Übertragung des neuen musikdramatischen Stils auf die Symphonie, wie man ja wohl gesagt hat. Doch erscheint diese Überschätzung sehr wohl begreiflich. Man braucht gar nicht anzunehmen, daß alle die Beurteiler, die unsern Meister zu einem unselbständigen Nachbeter des Bayreuther Meisters herabsetzten, das aus böswilliger Absicht getan hätten, um Brucknern den Ruhm höherer Originalität zu schmälern. Vielmehr läßt es sich sehr wohl denken, daß sie seine Eigenart wirklich nicht gewahr wurden und über den ihm mit Wagner gemeinsamen Zügen ganz das übersahen, was ihm allein angehört und worin er zum Teil sogar in einem scharf ausge-

sprochenen Gegensatz zu Wagner sich befindet. Jede Zeit hat auch in der Musik eine ihr eigene, allgemeine Umgangssprache, deren sich mit mehr oder minder belangreichen Modifikationen ein jeder bedient, der musikalisch ein Kind der betreffenden Periode ist. Dann und wann nur erscheint ein schöpferisches Genie ersten Ranges, dem es gelingt, sich vollständig von dieser landläufigen Sprache zu emanzipieren. Er wird der Entdecker eines neuen musikalischen Idioms, das sich dem allgemeinen Bewußtsein zunächst als eine besondere Eigentümlichkeit der Werke dieses einen Mannes aufdrängt, bis es nach und nach von immer mehreren adoptiert und nun selbst zu der jedermann geläufigen Zeitsprache wird. Ein solcher Neuerer war Richard Wagner. Er hat das musikalische Idiom geschaffen, das heute einem jeden geläufig ist. Von denen, die diese neue Sprache redeten, d. h. die Errungenschaften des Bayreuther Meisters auf harmonischem und instrumentalem Gebiete sich zu nutze machten, war Bruckner einer der ersten. In seinen Werken hörte man zuerst von einem anderen jenen musikalischen Dialekt reden, den man bisher nur bei Wagner vernommen hatte. Und da war es denn ganz natürlich, daß man zunächst vor lauter Bäumen den Wald, vor lauter Wagner keinen Bruckner sah.

Es passiert in solchen Fällen etwas ganz Ähnliches, wie wenn ein Europäer fremde Völkertypen zu Gesicht bekommt. Neger oder Chinesen scheinen für unsere Augen alle einander aufs Haar zu gleichen, obgleich die individuellen physiognomischen Unterschiede bei diesen Rassen nicht minder groß sind als bei den Indogermanen. Die generellen Merkmale des Stammestypus treten eben für die erste Beobachtung

so stark hervor, daß die speziellen Besonderheiten des Individuums hinter ihnen ganz verschwinden. Ebenso darf man in einem gewissen Sinne von allen Komponisten, die der von Wagner beherrschten Periode angehören, sagen, daß sie gleichsam ein und desselben Stammes sind. Aber wie die Eigenart eines Richard Wagner nicht auf den Äußerlichkeiten seiner musikalischen Ausdruckssprache beruht, die durch ihn Gemeingut unserer Zeit geworden sind, so wird auch die Eigenart eines Bruckner dadurch nicht in Frage gestellt, daß er Akkordfolgen, Orchestereffekte, ungewohnte Instrumente und dergleichen anwendet, wie wir sie zuerst bei Wagner gehört haben. Denn die Originalität eines schaffenden Tonkünstlers wird letzten Endes einzig durch das garantiert, was er zu sagen hat. Nicht, welche Sprache er spricht, sondern, welche Gedanken er uns zu übermitteln hat, ist das entscheidende.[1])

Nun soll ja gewiß nicht geleugnet werden, daß sich bei Bruckner sehr viele direkte Anklänge an Wagner nachweisen lassen. Es hält wirklich nicht schwer, fast in jeder Symphonie unseres Meisters ausgesprochene Wagner-Reminiszenzen aufzuspüren. Aber auch darin ist man viel zu weit gegangen, und ich glaube — um nur eines anzuführen — daß zum Beispiel Hermann Kretzschmar in große Verlegenheit kommen würde, wenn man von ihm den strikten Nachweis ver-

---

[1]) In noch viel merkwürdigerer Weise als Bruckner hat Franz Liszt lange Zeit darunter zu leiden gehabt, dass man gewisse Eigenheiten seiner Tonsprache allgemein nur von Wagner her kannte. Denn Liszt wurde zum Nachahmer des Bayreuther Meisters gestempelt im Widerspruch mit der feststehenden Tatsache, dass eine grosse Anzahl dieser Neuerungen sich bei Liszt beträchtlich früher angewendet findet als bei Wagner selbst. Liszt erhielt die Denomination eines Wagnerepigonen lediglich deshalb, weil seine Werke später bekannt wurden als die seines grossen Freundes.

langte für die Berechtigung seiner ungeheuerlichen Behauptung, daß Bruckners Romantische Symphonie „mit den Klängen des ‚Feuerzauber‘ zu Ende gehe“. (A. a. O. S. 675.) Für die Frage, ob gewisse notengetreue An- und Entlehnungen den Eigenwert der Brucknerschen Werke gefährden, ist einzig und allein entscheidend die Überlegung, ob diesen fremden Elementen hinlänglich viel durchaus Selbständiges gegenübersteht, um die Schmälerung der Originalität, die ihr Vorhandensein ohne allen Zweifel bedeutet, vollkommen aufzuwiegen. Und da muß denn gesagt werden, daß es heute wohl keinen wirklichen Kenner des Brucknerschen Schaffens mehr gibt, der nicht bereit wäre, ihm den Ruhm eines der stärksten und größten musikalischen Erfinder aller Zeiten zuzuerkennen. Man mag streiten über die Art und Weise, wie er seine Einfälle verwendet und verarbeitet, und wenn ich auch das Urteil derer nicht teile, die in der Form der Brucknerschen Symphonie ein schlechtes Gefäß erblicken, unwürdig des köstlichen Inhalts, den es birgt, so vermag ich es doch zu verstehen. Aber daß Bruckner Einfälle gehabt, daß ihm die Gedanken in Hülle und Fülle zuströmten, und daß es ein außerordentlich weites und vielseitiges Empfindungsgebiet ist, aus dem ihm diese Gedanken emporkeimen, ein Gebiet, das die entferntesten Gefühlsgegensätze der Menschenbrust in gleicher Weise umfaßt, von der harmlos heiteren Lebensfreude und derben Daseinslust bis zum herbsten Schmerz und zur bittersten Zerknirschung, von dem wilden Aufbäumen eines himmelstürmenden Titanentrotzes bis zur stillen Gottergebenheit einer friedvollen Resignation: diesen unerschöpflichen Reichtum der Brucknerschen Gedanken- und Empfindungswelt konnte noch niemand leugnen, der sich liebevoll eingehend mit ihr beschäftigte.

Aber auch das darf nicht außer acht gelassen werden, daß Bruckner selbst in seiner Eigenschaft als Wagner-Jünger innerhalb der Schule des Bayreuther Meisters eine höchst eigenartige Stellung einnimmt. Bruckner ist nicht nur weit mehr und weit größeres als ein bloßer Nachahmer Wagners, sondern er wahrt auch, soweit er wirklich als solcher sich darstellt, seine Originalität durch die eigentümliche Art und Weise, wie er Wagnerianer ist. Von allen bedeutenderen Komponisten, die den Einfluß Wagners erfahren haben, ist er der einzige, der nur den Musiker Wagner auf sich hat wirken lassen. Der Dramatiker, der Dichter, der Schöpfer des Gesamtkunstwerks und vor allem der ästhetische und philosophische Denker — alle diese verschiedenen Seiten der universalen Gesamtpersönlichkeit seines Meisters existieren für ihn ganz einfach nicht: er kannte — genau so wie selbst heute noch die breite Masse des gewöhnlichen Publikums — bloß den Komponisten. Für ihn hatte Wagner zeitlebens nichts anderes als Noten geschrieben, und auch wenn er die Bayreuther Festspiele oder andere Aufführungen Wagnerscher Werke besuchte, folgte er der Vorstellung in der Hauptsache nur mit dem Ohr des absoluten Musikers. Dementsprechend war nun auch der Effekt des Wagnerschen Einflusses auf sein eigenes Schaffen. Bei den meisten anderen Komponisten der Wagnerschen Schule äußerte sich dieser Einfluß auf die natürlichste Weise darin, daß sie gleich ihrem Meister einzig das musikalische Drama kultivierten oder doch bevorzugten. Davon konnte bei Bruckner keine Rede sein. Zwar hat er sich gelegentlich auch mit Operngedanken getragen und wohl einmal geäußert, wenn er einen Text finde wie den Lohengrin, würde er es auch mit dem Theater wagen. Aber man hat es gewiß kaum

zu bedauern, daß es nicht dazu kam. Bruckner schrieb seine Symphonien, viersätzige Symphonien, welche die klassische Form zwar vielfach in bisher unerhörter Weise ausdehnen und erweitern, aber doch sowohl in der Grundanlage wie in der Einzelausführung durchaus an ihrem Schema festhalten. Ein Schüler Wagners, der absolute Musik, der viersätzige Symphonien in der klassischen Form schreibt, — ist das nicht eine bare Undenkbarkeit?

Man weiß, wie Richard Wagner über die Möglichkeit einer reinen Instrumentalmusik nach Beethoven urteilte. Er meinte, daß die absolute Musik in Beethovens Neunter Symphonie einen Punkt der Entwicklung erreicht habe, über den hinaus sie nur dann noch weiter fortschreiten könne, wenn sie sich entschlösse, eine Verbindung mit ihrer Schwesterkunst Poesie einzugehen. Eine solche Verbindung schien in zweifacher Weise möglich zu sein: entweder man beschritt den von Wagner selbst gewählten Weg einer Vermählung von Wort und Ton zu gemeinsamer Wirkung, oder man gestattete der außermusikalischen Gedankenwelt einen mehr nur adjutorischen Einfluß auf das tonschöpferische Gestalten, indem man der Phantasie des Komponisten poetische Anregungen zuführte, auch wohl der dichterischen Idee die Geltung eines formgebenden Prinzips einräumte, aber die Dichtung nicht selbst als integrierenden Bestandteil in das Kunstwerk mit aufnahm. Dieser letzteren Richtung, der sogenannten Programmusik, stand Wagner zunächst durchaus ablehnend gegenüber. Erst als er die symphonischen Dichtungen seines Freundes Liszt kennen gelernt hatte, modifizierte er in etwas das frühere scharf absprechende Urteil. Unter der Voraussetzung einer starken, echt musikalischen und durch einen geläuterten

Kunstgeschmack in Schranken gehaltenen Begabung, wie er sie eben bei Liszt zu erkennen glaubte, verstand er sich dazu, die Möglichkeit einer zugleich programmatisch poetisierenden und doch „reinen“ Instrumentalmusik zuzugeben. Und so konnte es kommen, daß die Vertreter der Wagnerschen Schule, ohne des Hochverrats an den theoretischen Voraussetzungen des Meisters sich schuldig zu machen, der Pflege der Programmusik sich zuwenden durften, was sie um so bereitwilliger und um so entschiedener taten, je mehr die Erfolge auf dem Gebiete des musikalischen Dramas ausblieben.

Daß ein komponierender Wagnerianer, der nicht eine der musikalisch-poetischen Mischgattungen wie Lied oder Oper kultivierte, als Instrumentalkomponist wenigstens Programmusiker sein müsse, wurde so sehr zur allgemein feststehenden und nicht weiter diskutablen Überzeugung, daß man tatsächlich nicht wußte, was man mit einer solchen Erscheinung wie Bruckner anfangen solle. Es schien wirklich, als ob diesem das Mißgeschick passiert sei, sich zwischen zwei Stühlen niedergelassen zu haben. Die Vertreter des musikalischen Klassizismus, denen das Festhalten an der viersätzigen Symphonieform wohl hätte genehm sein mögen, wurden abgestoßen durch die von Wagner beeinflußte Tonsprache Bruckners, durch die „Modernität“ im Gebrauch der musikalischen Ausdrucksmittel wie namentlich auch dadurch, daß er nun einmal zur Wagnerpartei gezählt wurde und sich selbst mit Begeisterung zu ihr bekannte; anderseits fühlten sich die Wagnerianer in ihren scheinbar bestfundamentierten Prinzipien beirrt, wenn sie sahen, wie einer die musikalischen Errungenschaften des Wagnerschen Worttondramas zu dem so gänzlich heterogenen Zweck ab-

soluten Musikmachens „mißbrauchte“, und sie mochten sich fragen, ob Bruckners Musik nicht zu jener von ihrem Meister so scharf zurückgewiesenen Richtung gehöre, die harmonische Kühnheiten, scharfe dynamische Akzente, drastische Instrumentaleffekte und dergleichen Dinge, wie sie nur durch die dramatische Handlung gerechtfertigt seien, kritiklos von der Bühne in den Konzertsaal verpflanze. Wer autoritätsgläubig genug war, um sich an dem *Αὐτὸς ἔφα* genügen zu lassen, konnte sich zwar dabei beruhigen, daß Wagner selbst an Brucknerschen Symphonien Gefallen gefunden hatte, und somit deren Bewunderung immerhin zu den „erlaubten“ Dingen rechnen — wenn auch vielleicht nur im Sinne des *„tolerari posse“*. Wem es aber schwer fiel, auf Logik und Konsequenz der eigenen Überzeugung zu verzichten, der mußte einem Bruckner zum mindesten schwerwiegende Bedenken entgegenbringen. So darf es ja auch wohl als ziemlich sicher angenommen werden, daß Franz Liszt einzig und allein deshalb Bruckners Schaffen niemals ein tieferes Interesse zu zu widmen vermochte, weil er eine absolute Instrumentalmusik in unserer Zeit sich nun einmal von vornherein nicht denken konnte und des unerschütterlichen Glaubens lebte, daß eine segensreiche Fortentwicklung der Tonkunst einzig und allein auf dem von Wagner oder auf dem von ihm selbst beschrittenen Wege möglich sei.

Für solche Zweifel schien sich ein glücklicher Ausweg zu bieten in dem Gedanken, daß der Symphoniker Bruckner, wenn er auch nicht offen als Programmusiker auftrete und sich ausgebe, im Grunde genommen doch faktisch ein solcher sei. Man gewöhnte sich allmählich daran, in Bruckner einen heimlichen, verkappten oder verschämten Programmusiker

zu erblicken, einen, der zwar ebenso wie etwa Berlioz oder Liszt seine Inspiration aus nichtmusikalischen Quellen empfange, aber aus irgend welchen Gründen es verschmähe, diese Beziehungen dem Hörer auch ausdrücklich mitzuteilen. Wolle man daher Bruckner richtig verstehen, so müsse man bei jedem einzelnen Werke erst das verschwiegene Programm auffinden, das ihm zugrunde liege und die Lösung aller Rätsel enthalte, die diese Musik uns aufgibt. Wenn nun nicht scharf genug betont werden kann, daß diese Annahme gänzlich irrig und von einer programmatischen Ausdeutung schlechterdings gar nichts für die Anbahnung oder Erleichterung des Bruckner-Verständnisses zu erhoffen ist, so scheinen doch in ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzende Tatsachen darauf hinzuweisen, daß unser Meister wirklich — wenn nicht immer, so doch bisweilen — durch außermusikalische Vorstellungen und Ideen bei seinem Schaffen sich habe leiten lassen.

Allgemein wird zum Beispiel erzählt, daß Bruckner das herrliche Adagio der E-dur-Symphonie als Trauermusik beim Tode seines Meisters Richard Wagner geschrieben habe. Nun hat es aber gerade damit eine eigenartige Bewandtnis. Bruckner selbst legte Wert darauf, namentlich Dirigenten gegenüber, die das Werk aufführen wollten, ausdrücklich hervorzuheben, daß die Nachricht vom Hinscheiden des Bayreuther Meisters der unmittelbare Anlaß zu der Komposition jenes Cis-moll-Adagios gewesen sei, bis er eines Tages darauf aufmerksam gemacht wurde, daß das Stück ja bereits im Oktober 1882, also vier Monate vor dem Tode Wagners, vollendet worden sei. Unter Berücksichtigung dieses nicht abzuleugnenden Faktums entstand dann die zweite Version der Trauermusik-Legende: daß nämlich nicht die Kunde von dem erfolgten Ableben

[illegible]

Das muß der [illegible] sein
wirst Du sagen, u. richtig
der ist es schon. Herrn
Prof. Riedel aus Leipzig
stellte mir das Ansuchen
ob ich nicht zum allg. deutschen
Musikfeste in Karlsruhe am
30. Mai mein Adagio aus der
7. Sinfonie wollte aufführen
lassen. Liszt u. Dr. Standhartner

richten sein Dasein. Doch Du bist
jetzt der Hauptzeuge in
dieser Angelegenheit.
[illegible] Ist das Geschäft von
nicht zu sehr abgeneigt?
2. [illegible] Hast Du die neuen Treiben(?), wie selbst in den Nibelungen vorkommen?
Oder war [illegible] nicht. Kannst
Du selbst bekommen?
2. [illegible] Wolltest Du so [illegible]
an die [illegible] Leo [illegible]
Dein ganz [illegible]
[illegible] Ich [illegible] einen [illegible]
[illegible] alten [illegible] Dein

Dich selbst so lieb gehabt habe

nun hingegen, zu Deines Stu-

gio [illegible]

der Trauer-Musik und

den [illegible]-Meistern so

wie Dein eigenes Werk ein

studieren und dirigieren.

Wenn Du Dich daher [illegible]

kannst, bist Du als so hoch

stehender Dirigent aller

würdigen Künstler.

Wenn man lieben Moltke

nun dies mit Seinem deutschen

Ehrenworte gesagt, dann

Hoch! Hoch! Hoch! [illegible]

sehr ist dann in Ordnung u.

~~ich muß dann [illegible]~~

~~nach Leipzig schreiben~~

[illegible]

[illegible]

Ich werde [illegible] Ihnen [illegible]

[illegible] sehen.

In einem [illegible] wird man

Entschluß: Sie gänzlich zu

[illegible] u. [illegible]

Ihrem [illegible] Ich [illegible]

Wien 17.
April 1885.

Ihr [illegible]
A. Bruckner

Mein herzlichstes Beileid!
Mir ist sehr leid um den
edlen Herrn! Er ruhe
sanft!

Wagners, sondern eine unabweisliche Vorahnung des baldigen Eintritts dieses Ereignisses der Impuls gewesen sei, dem das Adagio seine Entstehung verdanke. Ich glaube, daß es keiner weiteren Ausführung bedarf, um jeden, der überhaupt nur klar sehen will, zu der Überzeugung zu bringen, daß Bruckner die Beziehung zu Wagners Tode in Wahrheit erst nachträglich in sein Stück hineininterpretiert hat, und auf das mystische „Vorgefühl" lediglich deshalb rekurrierte, weil die ursprüngliche Annahme sich als unmöglich herausgestellt hatte.[1]) Man braucht dabei an eine eigentliche „Lüge" auch nicht einmal im unverfänglichsten Sinne des Wortes zu denken. Vielmehr handelt es sich offenbar um ein Überwuchern des Gedächtnisses und Wahrheitssinns durch die Phantasie, wie man es bei echten Künstlern, die auch darin den Kindern gleichen, öfter antrifft. Die Memoiren Hector Berlioz' bieten zum Beispiel eine Menge derartiger halb unabsichtlicher Wahrheitsentstellungen, die nur ein aller psychologischen

---

[1]) Dass übrigens der musikalische Charakter des ganzen Adagios mit der Auffassung als einer Trauermusik nicht wohl vereinbar sei, scheint Bruckner selbst gefühlt zu haben. Denn es will mich bedünken, als ob aus den Briefen, die der Meister gelegentlich der ersten Karlsruher Aufführung des Stückes an Felix Mottl richtete, hervorginge, dass Bruckner nur einen ganz kurzen Teil vom Schluss des Adagios als Trauermusik angesehen wissen wollte. Es heisst da (Bruckner an Mottl d. d. 29. April 1885): „Bei X im Adagio (Trauermusik für Tuben und Hörner) bitte ich innigst, drei Takte vor Y das Crescendo bis im nächsten Takt ins FFF zu steigern, um dann Einen Takt vor Y wieder im 3. Viertel abnehmen zu lassen." Und dann am 9. Mai desselben Jahres: „Bitte Dich um sehr langsames feierliches Tempo. Am Schluss bei der Trauermusik (zum Andenken an das Hinscheiden des Meisters) gedenke unseres Ideals! . . . . Bitte auf das FFF am Schlusse der Trauermusik gütigst nicht zu vergessen!"

Feinfühligkeit bares Urteil als wirkliche, das heißt moralisch verwerfliche Lügen qualifizieren könnte.

Bedeutsamer als die in sich selbst zusammenfallende Mythe von der Trauermusik zu Wagners Tode möchte es vielleicht erscheinen, daß ein Autograph vom Trio der 4. Symphonie (in der neueren Fassung) existiert, das die Überschrift trägt: „Tanzweise während der Mahlzeit zur Jagd", desgleichen eine Abschrift des Finales mit der von Bruckners Hand (NB.) „hinzugesetzten" Bezeichnung: „Volksfest".[1]) Aber auch hier handelt es sich ganz gewiß um die spätere Hineindeutung einer gedanklichen Beziehung, die dem Stücke von Haus aus fremd war, ja Rietschs Ausdruck „hinzugesetzt" scheint geradezu darauf hinzuweisen, daß der Titel anfangs gefehlt habe. Daß aber der Meister selbst solche nachträgliche Interpretationsversuche unternahm, beweist ganz und gar nichts. Niemand wird etwa die Beethovenschen Klaviersonaten für verkappte Programmusik halten, obwohl ja auch von diesen bekannt ist, daß ihr Schöpfer eine Zeitlang sich mit dem Plan getragen haben soll, sie alle mit programmatischen Erläuterungen versehen herauszugeben. Wenn Beethoven auf diesen Gedanken — an dem mir übrigens das bemerkenswerteste zu sein scheint, daß er eben nicht ausgeführt wurde — wohl durch die schlimmen Erfahrungen gebracht worden ist, die er mit dem Verständnis seiner Sonaten beim großen Publikum zu machen hatte, so dürfte bei Bruckner ein ganz anderer Grund die gelegentlichen Programmvelleitäten verschuldet haben. Er hielt nämlich die Programmusik — vielleicht gerade weil ihr Gebiet vermöge der ganzen Anlage seiner allgemein geistigen wie musikalischen Persönlichkeit

[1]) Rietsch im Bettelheims Biographischem Jahrbuch, I. Bd., 1897, S. 309.

ihm verschlossen bleiben mußte — gleichsam für etwas Vornehmeres und Höherstehendes, oder doch zum mindesten Interessanteres und „Moderneres" als die absolute Musik. Er konnte in seiner Bedenklichkeit und Bescheidenheit die Befürchtung nicht ganz unterdrücken, als ob er mit seinem reinen, auf sich selbst gestellten Musizieren eigentlich hinter der Zeit zurückgeblieben sei, und das mochte ab und zu wohl auch den Wunsch in ihm wecken, wenigstens zu scheinen, was er doch so ganz und gar nicht war, oder eine Etikette zur Schau zu tragen, die dem Wesen seiner Kunst keineswegs entsprach.

Ich selbst sollte Bruckners naiv-kindliche Anschauung von dem Vorzug poetisierender Tonkunst einmal bei einer merkwürdigen Gelegenheit kennen lernen. In dem lateinischen Texte des Doktordiploms, das ihm die Wiener Universität verliehen hatte, war für „Komponist" der griechisch-lateinische Ausdruck „melopoeus" (μελοποιός) gebraucht. Bruckner ließ sich das ihm unbekannte Wort, um ganz sicher zu gehen, gleich von zwei humanistisch gebildeten Freunden übersetzen, von denen der eine, poetischer veranlagt, es mit „Tondichter", der andere, nüchterner und prosaischer, mit „Tonsetzer" wiedergab. Über diese Differenz entstanden nun bei Bruckner gewaltige Skrupel. Als was hatte ihn die Fakultät eigentlich einschätzen wollen, als „Tondichter" oder „Tonsetzer"? — denn daß das zwei sehr verschiedene Dinge seien, davon war er fest überzeugt. Tondichter war für ihn, wie gesagt, nicht nur etwas höheres, sondern er meinte auch, auf diesen Titel habe eigentlich nur der Komponist Anspruch, dessen Schaffen sich, wie etwa das Franz Liszts, an poetischen Ideen inspiriere — und davon war er nicht abzubringen. Dabei merkte man ihm an, daß er es als eine ganz

besondere Ehrung betrachtet hätte, wenn ihm trotzdem durch das Diplom die Qualität als „Tonsetzer“ im Gegensatz zu der eines „Tondichters“ zuerkannt worden wäre.

Wenn wir die musikalische Interpretation bestimmter Ideen oder gar äußerer Vorgänge in Bruckners Symphonien nicht zu suchen haben, so soll darum keineswegs geleugnet werden, daß unser Meister — wie jeder Komponist — immerhin doch äußeren Einflüssen unterworfen war, daß sein persönliches Erleben in seinem Schaffen künstlerische Gestalt gewann, daß bisweilen wohl auch ganz bestimmte Vorgänge und Eindrücke nichtmusikalischer Art ihn anregten und einzelne Gedankenbeziehungen auf sein Komponieren einwirkten. Aber alle die Kräfte, die Bruckners Schaffen wesentlich bestimmten, waren ausschließlich rein musikalischer Natur, und vor allem gibt es keinen anderen Gesichtspunkt, seine Symphonien wirklich zu verstehen, als den des absolut musikalischen Hörens und Genießens. Diese Werke besitzen keine in Worten anzugebende „Bedeutung“, keinen erzählbaren außermusikalischen Inhalt, und sind dennoch nichts weniger als ein „Spiel tönend bewegter Formen“. Wie jede echte, nicht bloß vorgebliche Musik, hat auch die Musik Bruckners ihren ganz bestimmten, konkreten und präzisen Inhalt: nur kann dieser Inhalt niemals mit Worten auch nur halbwegs genügend umschrieben, geschweige denn voll ausgesprochen werden. Diese Musik ist der direkte Ausfluß, die Offenbarung eines ungemein reichen und komplizierten Seelenlebens, das so eigenartig innerlicher, ich möchte sagen: unbewußter Natur war, daß es auf keine andere Weise sich mitzuteilen vermochte als eben in Tönen. Und so haben wir denn auch

Bruckner zu begreifen. Wenn wir die staunenswerte Meisterschaft seiner Polyphonie und den überwältigenden Klangzauber seiner Instrumentation bewundernd anstaunen, dann erfassen wir ihn nur halb, und wenn wir nach einer in Worten ausdrückbaren Bedeutung seiner Tonsprache suchen, mißverstehen wir ihn ganz. Erst wenn wir erkannt haben, daß es die Geheimnisse einer in Lust und Leid, in Jubel und Gram, in Hoffen und Verzagen, in Zweifel und Zuversicht leidenschaftlich bewegten Menschenbrust sind, was aus diesen Tönen heraus so vernehmlich zu uns spricht, und wenn wir durch sie hindurch das lebendig pochende Herz erblickt haben, dessen warmer Pulsschlag ihnen ihre Kraft und Gewalt verleiht, — dann erst werden wir imstande sein, die Brucknersche Musik in ihrer ganzen überwältigenden Macht zu verstehen und — was damit gleichbedeutend ist — zu lieben: diese Musik, die gerade das in so besonderem Maße auszeichnet, was das höchste und seltenste in aller Kunst ist — Tiefe der Empfindung und Größe der Erfindung.

Von jeher hat man der Brucknerschen Symphonie den Vorwurf der F o r m l o s i g k e i t gemacht, und wohl mag die Überzeugung, daß diesem Vorwurf, so maßlos er oft von gegnerischer Seite übertrieben wurde, doch etwas Wahres und richtig Beobachtetes zugrunde liege, mit dazu beigetragen haben, daß einzelne Anhänger des Meisters sich so eifrig beflissen zeigten, ihn zu einem heimlichen Programmusiker zu stempeln. Denn wenn das formgebende Prinzip auf außermusikalischem Gebiete zu suchen ist, so darf man eher hoffen, daß eine den rein musikalischen Anforderungen und Gewohnheiten nicht durchweg entsprechende Formgebung Nachsicht finde, und darauf rechnen, daß die poetische

Ideenfolge für einen etwaigen Mangel an Logik und Konsequenz im musikalischen Gedankengang ausgleichend eintrete. Um so mehr müssen dann aber wir, die wir eine programmatische Ausdeutung der Brucknerschen Symphonie entschieden und ausdrücklich abgelehnt haben, zusehen, wie wir uns mit ihrer wirklichen oder vorgeblichen Formlosigkeit abfinden können. Dabei erhebt sich zunächst die Frage: ist es überhaupt berechtigt und in welchem Sinne ist es zu verstehen, wenn man Bruckner formlos nennt? Von vornherein ist es ausgeschlossen, an eine a b s o l u t e Formlosigkeit zu denken: denn eine solche würde, wie jede Kunst, auch die Musik als solche sofort aufheben. Wenn wir aber zugeben, daß Bruckner in der Tat r e l a t i v formlos ist, das heißt, daß er jene Strenge, Geschlossenheit und Übersichtlichkeit der Form vermissen läßt, durch die sich etwa die Meisterwerke eines Beethoven auszeichnen, so muß diese Behauptung, um nicht mißverstanden zu werden, gleich von allem Anfang an eine gewichtige Einschränkung und eine unerläßliche Erläuterung erfahren. Eine Einschränkung: Bruckner ist nicht immer und überall formlos, es ist es nur bisweilen. Seine Scherzi lassen fast ausnahmslos nicht das geringste in bezug auf übersichtlich harmonischen Aufbau vermissen, ja es finden sich darunter Stücke, die auch ein Mozart oder Mendelssohn formal vollendeter nicht hätte schreiben können. Ein gleiches gilt von vielen seiner langsamen Sätze, die zwar manchmal zu einer ungemessenen Ausdehnung anwachsen, aber doch selten etwas an Wohlproportioniertheit ihrer Gliederung darüber einbüßen. Spricht man von Bruckners Formlosigkeit, so hat man immer nur seine ersten Sätze und vor allem die Finali im Auge. Und hier ist sie in der Tat bisweilen vorhanden. Nicht als ob der

Meister jemals völlig planlos und unlogisch in der Aneinanderreihung seiner Gedanken vorgegangen wäre. Es läßt sich vielmehr immer und überall ein vernünftiger und zwar rein musikalischer Sinn und Zusammenhang in seinen Sätzen nachweisen. Nur liegt bei Bruckner die Idee, die das scheinbar Auseinanderfallende einheitlich zusammenhält, nicht immer so ganz offen zutage, sie muß aufgesucht werden. Daß sie aber kaum jemals ganz unauffindbar sein dürfte, beweist das schöne Gelingen solcher Erklärungsversuche, wie sie der treffliche August Halm gemacht hat, die nichts eigentlich deuten oder interpretieren wollen, sondern sich nur darum bemühen, die innere musikalische Logik des Brucknerschen Tonsatzes aufzuzeigen.[1])

In dem Sinne, wie wir Tadellosigkeit der Form gelegentlich bei Bruckner vermissen, ist der Begriff Form nicht nur relativ, sondern auch sekundär. In primärer Bedeutung ist Form dasselbe wie Gestaltung, und ein formloser Künstler wäre ein solcher, dem die Kraft fehlte, seine Gedanken zu gestalten, die Bilder, die er schaut, plastisch greifbare Erscheinung werden zu lassen. Er wäre, gerade herausgesagt, ein Stümper, einer, der etwas will, was er nicht kann. Nun hat man ja auch das von Bruckner gesagt, daß es ihm wirklich an Gestaltungsvermögen gemangelt habe; aber im Ernst läßt sich dieser Vorwurf nicht aufrecht erhalten. Wer so etwas geschrieben hat wie das gewaltige Finale der 5. Symphonie, diese in den riesigsten Dimensionen angelegte und doch so übersichtlich disponierte und einheitliche Doppelfuge, zu der dann schließlich noch das Hauptthema des ersten Satzes als drittes Subjekt hinzutritt: wer solch gigantischen Gestaltens mächtig war, der

---

[1]) A. Halm, Melodie, Harmonie und Themenbildung bei Anton Bruckner. Neue Musikzeitung. XXIII. Jahrgang No. 13—17.

hat Anspruch darauf, auch in formaler Hinsicht als ein ganz gewaltiger Könner zu gelten.

Aber es gibt noch eine sekundäre Bedeutung des Begriffes Form. So verstanden, ist Form ein Mittel zum Zweck leichterer Verständlichkeit. Sie faßt all das in sich, was der Komponist dem Auffassungsvermögen des Hörers an Rücksichten schuldig zu sein glaubt. Da finden sich denn Forderungen wie die nach Wiederholung wichtiger Teile — damit sie sich fester einprägen, der Sparsamkeit mit Episoden — damit sie die Aufmerksamkeit von den Hauptthemen nicht ablenken, der Kürze und Knappheit — damit der Überblick über das Ganze nicht verloren gehe, der Vorsicht im Modulieren — damit dem Hörer das Gefühl der tonalen Einheit nicht abhanden komme, steter Abwechslung — damit Monotonie vermieden werde, aber auch der Vermeidung allzu schroffer Gegensätze — damit das miteinander Verbundene nicht zu einem beziehungslosen Nebeneinander sich isoliere u. s. f. Je jünger eine Kunst ist, je mehr sie mit einem relativ noch unentwickelten Auffassungsvermögen rechnen muß, desto strenger werden derartige formale Anforderungen in ihr auftreten. Daher kommt es, daß man in der Musik eine Art von „Formlosigkeit", das heißt, richtiger gesagt, formaler Freiheit und Ungebundenheit, die etwa in der Poesie längst als hochberechtigte Eigentümlichkeit gewisser künstlerischer Individualitäten anerkannt ist, noch als etwas unter allen Umständen Tadelnswertes und Unverzeihliches ansieht. Daß ein formloser, das heißt lose komponierter Roman trotzdem, ja gerade mit d e s h a l b, ein sehr guter Roman sein könne, bestreitet niemand. Man denke nur an „Wilhelm Meister", an den „Grünen Heinrich" oder an Wilhelm Raabe. Ohne die beiden so gänzlich hete-

rogenen Kunstformen des Romans und der Symphonie nun irgendwie miteinander in Parallele stellen zu wollen, muß doch gesagt werden, daß in demselben Maße, wie die Musik älter und reifer, die musikalische Kultur feiner und sublimer wird, auch jene sekundären formalen Anforderungen an Strenge und Rigorosität verlieren werden. Immer mehr wird man sich daran gewöhnen, auch in dieser Hinsicht die Eigenart der Individualität zu respektieren, jeden nach seiner Façon selig werden zu lassen, und immer entschiedener wird man davon abkommen, Form mit Schablone zu verwechseln. Wenn die Form der getreue Ausdruck des Inhalts, und dieser Inhalt so bedeutend ist, daß er es verdient, gehört zu werden, dann ist eigentlich alles erfüllt, was man billigerweise von einem Künstler verlangen kann. Daß aber beides bei Bruckner in hohem Maße zutrifft, dürfte heute wohl nicht mehr bestritten werden. Ja, noch mehr: das, was man mit einigem Recht Bruckners Formlosigkeit hat nennen können, ist aufs festeste verknüpft mit dem höchsten Vorzuge seiner Kunst. Bruckners Tonsprache hat so etwas Subjektives und intim Persönliches, daß sie sehr oft geradezu zum Monolog wird. Wie wohl ein anderer seinem Tagebuche, so vertraut Bruckner dem Notenpapier all das an, was gerade im Augenblick sein innerstes Herz bewegt. Die Partitur wird zum Selbstbekenntnis, der Künstler vergißt, daß er sich anderen mitteilen will, er spricht nur noch zu sich selbst und läßt infolgedessen auch die Rücksicht auf das Auffassungsvermögen des Zuhörers, das heißt objektiv ausgedrückt: die Rücksicht auf die Form, mehr als billig außer acht.

Wenn wir uns nun im folgenden die Brucknersche Symphonie auf ihre Ausgestaltung im einzelnen etwas näher ansehen, so möge das 1879 bis 1880 komponierte

und dem Herzog Max Emanuel in Bayern gewidmete Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncello in die Betrachtung gleich mit einbezogen werden. Es ist Bruckners einziger Versuch auf dem Gebiete der Kammermusik und schon wegen seines wunderherrlichen Adagios ein Werk von unschätzbar hohem Werte. Aber in allem und jedem ist es so nahe mit den Symphonien verwandt, daß es sich fast nur in der Instrumentierung von ihnen unterscheidet: es ist eine echte Brucknersche Symphonie, die der Meister statt für das volle Orchester, nur für fünf Streichinstrumente geschrieben hat. So verhält es sich zu den Symphonien geradezu wie die Kartons eines Freskomalers zu seinen ausgeführten Monumentalbildern.

Die Reihenfolge der einzelnen Sätze in der Brucknerschen Symphonie ist verschieden. Meist findet sich die altherkömmliche Anordnung, daß der langsame Satz an zweiter, das Scherzo an dritter Stelle steht. Nur die beiden letzten Symphonien und das Quintett kehren nach dem Vorgange Beethovens in der Neunten das Verhältnis der Mittelsätze um und bringen das Adagio nach dem Scherzo. Wenn das die Symphonie bestimmende formale Grundprinzip — wie es bis auf Beethoven durchaus der Fall war — das der Abwechslung ist, erscheint die ältere Reihenfolge vortrefflich. Anders wird es, wenn an Stelle der Abwechslung die Idee der Entwicklung eines einzigen, das ganze Werk durchziehenden Gedankens tritt. Dann ergibt sich eine von der ersten bis zur letzten Note durch alle vier Sätze hindurch anhaltende Steigerung als unerläßliche künstlerische Anforderung, und da es sehr leicht geschehen kann, daß im Adagio bereits eine Höhe erreicht wird, die durch ein Scherzo — und sei es ein Beethovensches oder Brucknersches — nicht mehr

Sehr geehrter Herr!

Meine Siebente, sowie vom
Oktober oder November an
auch vierte Sinfonie finden
Sie wie mein Quintett
bei Gutmann, Opern-
haus in Wien.
Die dritte Sinfonie und
das Te Deum bei Rättig
Bellaria in Wien.
Die übrigen Sinfonien
sind noch nicht gedruckt.

Wien 23. Juli 1887.

Ihr ergebenster
A. Bruckner.

Faksimile eines Briefes von Anton Bruckner.
(Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.)

zu überbieten wäre, so folgt daraus die Notwendigkeit der Umstellung. Die Erwägung, daß der langsame Satz eine so ernste und weihevolle Stimmung heraufbeschwören möchte, daß die Folge eines wie immer gearteten Scherzos geradezu als gefühlverletzend empfunden werden müßte, wird Bruckner wohl bewogen haben, gerade in den Werken das Scherzo vorwegzunehmen, bei denen das Adagio sich durch eine ganz besondere Tiefe und Erhabenheit der Tonsprache auszeichnet.

Der erste Satz der Brucknerschen Symphonien ist in der Regel ein sehr gemäßigtes Allegro im Allabrevetakt. Was Richard Wagner einmal von Beethoven sagt: „Die bedeutendsten Allegro-Sätze Beethovens werden meistens durch eine Grundmelodie beherrscht, welche in einem tieferen Sinne dem Charakter des Adagios angehört, und hierdurch erhalten sie die sentimentale Bedeutung, welche diese Allegros so ausdrücklich gegen die frühere, naive Gattung derselben abstechen läßt" — das gilt in noch viel höherem Maße von Bruckner, der sich in dieser Beziehung zu Beethoven fast ebenso verhält wie Beethoven selbst zu Mozart. Jener „eigentliche exklusive Charakter des Allegros, in dem die Figuration über den Gesang gänzlich die Oberhand erhält, die Reaktion der rhythmischen Bewegung gegen den gehaltenen Ton vollständig durchgesetzt wird",[1]) findet sich bei Bruckner sehr häufig im Scherzo, aber kaum jemals rein in einem der Ecksätze. Darum tragen die Tempobezeichnungen aller dieser Anfangsallegri ritardierende Zusätze wie *moderato*, *molto moderato,* mäßig, ruhig oder mäßig bewegt, *maestoso,* feierlich. Aber trotz dieser Mahnungen lassen sich die meisten Dirigenten durch die gewohnte Bedeutung des

[1]) R. Wagner, Über das Dirigieren. Ges. Schr. u. D. VIII, 286 f.

Alla breve — noch einmal so rasch! — die hier ganz und gar nicht zutrifft, verleiten, diese Brucknerschen Allegri zu überhasten. Das Seitenthema tritt, meist auch als neues Tempo, zu dem Hauptthema in scharfen Gegensatz, und dieser Gegensatz in Verbindung mit dem Umstande, daß die Gruppe des Hauptthemas und die des Seitenthemas kaum jemals in eine nähere Verbindung mit einander gebracht werden,[1]) vielmehr scheinbar beziehungslos einander ablösen und in ihrem gegenseitigen Verhältnis durch das Hinzukommen eines dritten, ja vierten Themas, wie mannigfachen episodischen Beiwerks noch mehr kompliziert werden, hat viel dazu beigetragen, den Brucknerschen ersten Sätzen den Vorwurf der Zusammenhangslosigkeit und Zerrissenheit zuzuziehen. Nur einmal, in der 5. Symphonie geht dem ersten Allegro als Einleitung ein Adagio voraus, das dann auch vor der Durchführung wieder erscheint; und ebenso steht das Quintett mit seinem Moderato im Dreivierteltakt als erstem Teil ganz allein da.

Bei den langsamen Sätzen Bruckners lassen sich zwei Typen unterscheiden: das eigentliche, sehr langsame und feierliche Adagio, wie es die Symphonien No. 1, 5, 6, 7, 8, 9 und das Quintett haben, und das bewegtere Andante der Zweiten und Vierten, wozu ich auch das — immerhin eine Übergangsform zum richtigen Adagio repräsentierende — *Quasi Andante* der Dritten rechnen möchte. Während die Hauptthemen hier immer das Vierviertel-Taktmaß haben, weist der ihnen gegenübertretende Gegensatz, der teils ein rascheres Tempo bringt (z. B. in der 1., 3. und 7. Symphonie), teils das Grundzeitmaß noch mehr verbreitert

[1]) Der Stoff für die Durchführung wird in der Regel vom Hauptthema allein geliefert.

(4., 6.), bisweilen einen dreiteiligen Takt auf (1., 3. und 7). Bemerkenswert ist das Imbroglio im Adagio der 5. Symphonie, wo der Vierviertelakt des ersten Themas zugleich mit einem Basso ostinato im Sechsvierteltakt intoniert wird, der dann auch noch für das Scherzo beibehalten bleibt. Mehr als die Form irgend eines anderen Satzes, ist die des Adagios zuletzt bei Bruckner geradezu stereotyp geworden: Haupt- und Seitenthema folgen einander abwechselnd in figurativer und kontrapunktischer Variation bei wesentlich gleichbleibender harmonischer Grundlage. Mit diesem Wechsel läuft eine dynamische und energetische Steigerung parallel, die zuletzt meist ein mehr oder minder kurzes, dem Hauptthema angehörendes Motiv ergreift, um es — in der Regel absatzweise — durch Sequenzgradation auf einen kulminierenden Höhepunkt zu führen, von dem aus ein allmähliches oder plötzliches Abdämmen erfolgt, das den Satz in eine wehmütig ergreifende Resignationsstimmung auslaufen läßt. Am reinsten und zugleich gewaltigsten ausgeprägt zeigt diese Form der überwältigende dritte Satz der 8. Symphonie, mit dem der Meister sein bekanntestes und berühmtestes Adagio, das der 7., an Tiefe und Eindringlichkeit der Wirkung wohl noch übertroffen hat, während das der 9. dadurch, daß es den verklärten Charakter des „Abschieds von der Welt" gleich von allem Anfang an trägt und durchweg beibehält, eine ganz isolierte Stellung einnimmt: da ist alles getaucht in den Strom eines zugleich schmerzlichen und wonnigen Entsagens, einer Gottergebenheit, die ihren Frieden gefunden hat im Verzichten; und damit im Einklang steht es ja auch, daß in diesem erschütternden Schwanengesang die Steigerung nicht entfernt auf einen solchen Höhepunkt geführt ist wie in der Achten.

Das Scherzo hatte schon bei Beethoven, der es an den Platz des Haydnschen Menuetts setzte, vielfach den Charakter des Scherzando, den es dem Worte nach doch haben sollte, vielfach verloren. An Stelle des „Spaßes“ tritt bitterer Ernst. Das Scherzo wird zum Tummelplatz des Humors im Sinne jener unlösbaren Verschmelzung der extremsten Gefühlsgegensätze, wo die Lust im Gewand des Schmerzes, der Schmerz unter der Maske der Lust erscheint. Nicht umsonst hatte Richard Wagner in seiner Erläuterung zu Beethovens 9. Symphonie das Goethesche Oxymoron vom „schmerzlichsten Genusse“ zur Deutung des Empfindungsgehalts des Scherzos herbeigezogen. Denn in dieser, durchaus dem Gebiete des Erhabenen angehörenden Musik steigert sich der Taumel einer alles Maß übersteigenden Daseinslust bis zur Raserei wildesten Schmerzes, und die Verzweiflung des von unerhörtem Weh gepeitschten Herzens macht sich Luft in einem krampfhaften Aufschrei, der sich vom hellsten Lachen des Übermuts die Töne leiht. Lust ist Leid und Leid ist Lust: die uralte Weisheit von der Identität der auf die äußerste Spitze getriebenen Empfindungsgegensätze, sie ist es, die aus den dämonischen Klängen eines Beethovenschen Scherzos nicht minder deutlich zu uns spricht wie etwa aus den zwischen Tiefsinn und Wahnwitz vieldeutig schillernden Reden Shakespearescher Narren.

Wenn man schon von Bruckners Adagio gesagt hat, daß es direkt an Beethoven anknüpfe und eine Form weiterbilde, von der ein Schumann meinen konnte, daß der Großmeister der Symphonie sie gänzlich erschöpft habe, so sehen wir in seinen Scherzi noch viel deutlicher, wie er über alle zwischenliegenden Symphoniker hinweg seinem gewaltigen Vorgänger die

Hand reicht. Die derbe Kraft, der unbändige Trotz, die elementare Wucht und wilde Dämonie dieser Scherzosätze erinnert durchaus an Beethoven, und zwar nicht im Sinne der Anlehnung an die individuelle Eigenart eines Vorbildes, sondern im Sinne einer angeborenen und natürlichen inneren Geistesverwandtschaft. Das wirkliche Tanzstück, das die frühere Symphonie an ihrem Menuett gehabt hatte, war durch Beethoven beseitigt worden, und nur ausnahmsweise — etwa wenn es wie in der Pastorale durch Programmrücksichten bedingt war — gab er seinem späteren Scherzo den Charakter eines realen, leibhaftigen Tanzes. Dafür finden wir bei Bruckner sehr oft den Tanz in das Scherzo wieder eingeführt in der Gestalt des Ländlers seiner oberösterreichischen Heimat. Im Trio (am ausgeprägtesten wohl in der „Romantischen"), bisweilen aber auch schon im Scherzo selbst (wie in der 5.) kommt ihm die Erinnerung an jene Zeit, da er den Windhager Bauern um einen „alten Zwanziger" ($^1/_3$ Gulden Konventionsmünze = 35 Kreuzer ö. W.!) zum Tanze aufgespielt hatte, und es entstehen dann jene herzerfrischenden Weisen einer behaglich heitern Lebensfreude, die einerseits die Rolle eines beruhigenden Gegensatzes zu der wilden Bewegtheit des Scherzos spielen, eine Rolle, die ja auch bei Beethoven meist dem Trio zufällt, anderseits als Tanzstücke ein Zurückgehen auf den unmittelbaren musikalischen Ausdruck derjenigen Lebensäußerung bedeuten, aus der das Scherzo ursprünglich hervorgegangen war. Sämtliche Scherzi Bruckners stehen im Dreivierteltakt mit Ausnahme des der 4. Symphonie, das an den Jagdfanfaren im Zweivierteltakt sein gestaltendes Naturmotiv hat. Bisweilen hat das Trio geraden Takt (5., 6., 8. Symphonie), und zwar namentlich dann, wenn das Scherzo ruhiger gehalten ist oder

doch in seinem zweiten Teil ein ruhigeres Zeitmaß antizipiert hat. Ganz verschieden von allen anderen ist das Scherzo der 9. Symphonie. Schon daß man an Berlioz dabei erinnern durfte, beweist, wie weit sich Bruckner hier von der Weise seiner früheren Scherzosätze entfernt, und gerade dieses Scherzo belegt am eindringlichsten die unbegreiflich wunderbare Tatsache, daß der Meister in seinem letzten Werke, das er schrieb, als schon die Todeskrankheit an ihm zehrte, ganz neue Seiten seiner überreichen seelischen und geistigen Natur enthüllt, die zuvor entweder noch gar nicht oder doch nur versteckt und jedenfalls in ganz anderer Beleuchtung zutage getreten waren.

Über das Finale der Brucknerschen Symphonie ist schon an früherer Stelle einiges beigebracht worden. Dem, der Bruckner neu kennen lernt, wird in der Regel wohl zuerst die kraftvolle Schönheit seiner Scherzi aufgehen; aber auch der zugleich äußerlich glanzvollen und innerlich vertieften Tonsprache seiner Adagio muß sich ein Empfänglicher bald gefangen geben. Länger dauert es dann schon, bis etwa solche Stücke wie das erste Allegro der Achten, dieses Meisterwerk geschlossen einheitlicher Zusammenfassung eines reichen Gedankengehalts, den Schlüssel zum Verständnis der zum Teil schon mehr auseinanderfallenden Anfangssätze liefern. Und vollends gibt es unter den Brucknerschen Finali mehr als eines, das sogar dem besten Kenner der Eigenart des Meisters noch harte Nüsse zu knacken aufgibt. Aber immer und ausnahmslos — und vielleicht am allermeisten bei den Schlußsätzen, diesen rätselhaften Sphinxen einer von allen formalen Bedenken kühn sich emanzipierenden Inhaltskunst — birgt die rauhe Schale einen köstlichen Kern, der es verlohnt, daß man die Stärke seiner Zähne dran er-

probe. Eine Eigentümlichkeit der Brucknerschen Finali, daß sie durch Wiederaufnahme von Gedanken aus den früheren Sätzen sehr oft die ganze Symphonie zu einer auch äußerlich als solche erkennbaren Einheit zusammenzuschweißen suchen, habe ich im Vorübergehen schon gestreift. Sie geht gleichfalls auf Beethoven zurück, und direkt an die Art und Weise, wie dieser zu Beginn des Finales der 9. Symphonie die Hauptthemen des 1., 2. und 3. Teils Revue passieren läßt, ehe er sich der Freudenmelodie zuwendet, gemahnt das ganz analoge Verfahren zu Beginn des Schlußsatzes der Brucknerschen Fünften, des einzigen, dem eine präludierende Einleitung vorangeht. —

Die Brucknersche Symphonie als solche hat eine doppelte Bedeutung, eine individuelle als Offenbarung einer ganz bestimmten Künstlerpersönlichkeit, und eine mehr allgemeine als musikgeschichtliche Erscheinung. In ersterer Hinsicht sind diese Werke der Ertrag eines mühe- und leidvollen, einzig und allein dem höchsten künstlerischen Streben gewidmeten Lebens, das trotz all der Schmerzen und Bitternisse, die ja auch in den Tönen des Meisters so ergreifend wiederklingen, durchflutet war von den herzerwärmenden Strahlen jener goldenen Sonne, die einem jeden leuchtet, der den Weihekuß der Muse empfangen. In ihnen enthüllt sich uns die innerste Seele eines großen und guten Menschen mit einer Macht und Reinheit, die ihres gleichen sucht. Bei Bruckner ist die Einheit von Mensch und Künstler eine so vollständige, daß die kleinen Schwächen und Mängel, die ihm wie jedem Sterblichen anhafteten, auch in seinen Werken getreulich zum Ausdruck kommen. Aber eben weil er kein Staats- und Feiertagskleid anzieht, wenn er ans Schaffen geht, weil er nicht im geringsten als Künstler eine

Maske trägt und sich ohne jegliche Pose und Affektation musikalisch stets genau so gibt, wie er menschlich war, eben deshalb stören auch den, der ihm näher getreten ist, nicht länger mehr die Fehler, die dem Fernerstehenden den reinen Genuß vergällen. Wer Bruckner kennt, der liebt ihn, und wie der Liebhaber die Abweichungen von der vollkommenen Schönheitslinie im Antlitz der Geliebten nicht als Häßlichkeit empfindet, so wird auch der liebende Kenner Bruckners jene oft getadelten Unvollkommenheiten seiner Kunst um alles in der Welt nicht missen wollen. Gerade so wie er gewesen ist, wird ein solcher seinen Meister lieben und sich sagen, daß dieser merkwürdige Mann, wenn er seine Mängel und Fehler nicht gehabt hätte, wohl vielleicht ein noch größerer, aber eben dann auch nicht mehr der gewesen wäre, den wir so über alle Maßen zu lieben und verehren gelernt haben. Die anderen mögen das eitel Schwärmerei nennen und mitleidig darüber lächeln. Sei's drum: sie können uns darum doch nicht beirren in einem Gefühl, das zu unserem unantastbar heiligsten seelischen Besitztum gehört.

Aber auch wer von außen mit objektiven Wertmaßstäben an Bruckner herantritt, ohne ein näheres persönliches Verhältnis zu ihm zu haben, wird die hohe Bedeutung nicht verkennen können, die ihm als historischer Erscheinung zukommt. Es liegt eine seltsame Ironie darin, daß dem bedeutendsten musikalischen Jünger des Bayreuther Meisters die geschichtliche Mission zufallen mußte, durch sein Beispiel zu erweisen, daß die Wagnersche Annahme von dem Absterben der Symphonieform mit Beethoven tatsächlich unrichtig gewesen war, daß absolute Instrumentalmusik, und dazu noch nach dem alten klassischen Schema, auch auf dem Boden der neuesten Tonkunst

sehr wohl möglich ist, wenn nur der Künstler Kraft genug hat, um diese Formen mit lebendigem Inhalt zu erfüllen. Kein anderer nachbeethovenscher Symphoniker hatte diesen Beweis liefern können. Denn gerade der Umstand, daß die innerste Schaffenstendenz des bedeutendsten von ihnen, Johannes Brahms, durchaus nach rückwärts gerichtet war, durfte eher als eine Bestätigung denn als eine Widerlegung der Wagnerschen Theorie gelten. Bruckner aber akzeptierte alle die Neuerungen Wagners, er bejahte die moderne Entwicklung der Musik und hatte es nicht nötig, sich in einen klassizistischen Schmollwinkel zurückzuziehen, um von hier aus alles wirklich Zukunftverheißende einer lebensvoll bewegten Gegenwart grollend zu verneinen oder doch zu bezweifeln. Mit der Unbefangenheit und Unbedenklichkeit eines Kindes begab er sich in den übermächtigen Zauberbann des Bayreuthers und war doch stark genug, nicht nur er selbst zu bleiben, sondern auch seiner gänzlich unbewußten, instinktiven Überzeugung von der ewig unzerstörbaren Macht der reinen Musik zu einem glänzenden Siege zu verhelfen — der Überzeugung, daß die Musik zwar wohl eine fruchtbare Verbindung mit den Schwesterkünsten eingehen könne, daß es sie aber auch immer wieder verlangen werde, gestärkt und bereichert durch die Ergebnisse solcher Verbindung in die Freiheit ihrer unbeengten Sonderexistenz zurückzukehren.

In engem Zusammenhang damit steht die Tatsache, daß Bruckner der einzige geniale Musiker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war, den die allgemeine Geistesbildung seiner Zeit auch nicht einmal oberflächlich berührt hatte. Bedeutete das in gewisser Hinsicht eine unleugbare Schwäche, so lag anderseits gerade

darin auch eine mächtige Wurzel seiner eigentümlichen Stärke. Das Wesen der Musik als Gefühls- und Stimmungsausdruck ruht in einer Tiefe, zu der das Licht des Bewußtseins nicht hinabdringt. Und weil diese Kunst zwar an Dinge der Außenwelt und des bewußten Geisteslebens sehr wohl anzuknüpfen vermag, aber durchaus nicht darauf angewiesen ist, eine solche Verbindung zu suchen, vielmehr auch mit ihren äußeren Erscheinungsformen eine abgeschlossene Welt für sich allein bildet, darum kann es sehr wohl geschehen, daß gesteigerte Geisteskultur von den ursprünglichen Quellen alles Tonlebens vielmehr abführt, als daß es auf sie hinleitet. Wenn die Musik durch die Nahrung, die sie aus Vernunft und Reflexion gezogen, zu geistreich, zu verstandesmäßig, mit einem Worte, zu *bewußt* geworden ist, dann mag es wohl an der Zeit sein, zuzusehen, wie man den Rückweg gewinne zu den Tiefen, aus denen allein wahre, das heißt, *elementare* Musik emporströmt. Es gilt der Tonkunst die Unschuld der Unbewußtheit zurückzuerobern — und das kann nur einer, der selbst diese Unschuld noch nicht verloren hat. Auch hier heißt es: so ihr nicht werdet wie die Kinder, werdet ihr nicht ins Himmelreich kommen. Und das war der Segen von Bruckners geistiger ~~Unkultur~~, daß er das üben konnte, was kein Verstand der Verständigen sieht, daß er der Natur näher stand als alle seine Zeitgenossen ohne jegliche Ausnahme. Wäre er gebildet gewesen, so hätten zweifellos manche seiner herrlichsten Vorzüge verkümmern oder doch eine ganz andere, abgeschwächte Form annehmen müssen. Ich erinnere nur an die Naivität seines Natursinnes, der von allem Sentimentalischen so weit entfernt war, an die derbe, ungeschlachte Kraft seines Lebensgefühls, an die Tiefe

und Schlichtheit seines von keiner Reflexion alterierten religiösen Empfindens, an die unzerreißbaren Bande, die ihn mit dem heimischen Boden verknüpften und die es ermöglichten, daß er so köstliche Klänge eines musikalischen Dialekts anschlagen konnte, wie es außer ihm nur noch Franz Schubert verstand. All das beruht auf Eigenschaften, die ein der höheren geistigen Kultur Fernstehender zum mindesten leichter und ungetrübter sich zu erhalten vermag als der Gebildete.

Um gerade diese Seite der Bedeutung Bruckners richtig zu würdigen, stecken wir noch viel zu tief in jener stolzen Selbstzufriedenheit der bewußten Geistestätigkeit, die sich wunder was darauf einbildet, wie sie's „so herrlich weit gebracht" und immer noch nicht jene Bescheidenheit gelernt hat, die sich sagt, daß es schon darum niemand gut anstehe, über andere sich zu erheben, weil es keinen geistigen und seelischen Erwerb gibt, den wir nicht mit einem Verlust bezahlen müssen; daß alles Wachsen auch ein Kleinerwerden bedeutet und daß der Mensch, je näher er sich gen Himmel erhebt, desto weiter von der Erde sich entfernen muß. Wenn wir uns aber von dem heute noch allgemein herrschenden Bildungsdünkel zu einer unbefangeneren Würdigung dessen, was der „Geist" kann und was er nicht kann, wozu er nützt und wobei er schadet, werden zurückgefunden haben, dann wird man auch einsehen, daß Bruckners ganz einzigartige und unvergleichliche Größe nicht zum geringsten auf dem beruht, worin er den Kindern unserer Zeit als klein erscheint, und daß sein unerschöpflicher seelischer Reichtum eng damit zusammenhängt, daß man in einem gewissen Sinne auch auf ihn anwenden kann jenes tiefsinnige Wort des Heilands: *Beati pauperes spiritu quoniam ipsorum est regnum coelorum.*



Nachtrag.

In letzter Stunde ist es Herrn Professor Lichtenberger noch gelungen, über Bruckners Nancyer Organistentriumphe einiges in Erfahrung zu bringen. (Vgl. S. 110.) Es handelte sich um die Übernahme und Einweihung der neuen Orgel in der 1864—1875 erbauten Kirche St. Epore. Aus diesem Anlaß wurden Mittwoch und Donnerstag den 28. und 29. April 1869 zwei große öffentliche Aufführungen veranstaltet. Außer Bruckner waren noch die folgenden Organisten erschienen: Rigaun aus Nancy, der berühmte Renaud de Vilbac (1829—1894) aus Paris, der gleichfalls namhafte G. F. Th. Stern (geb. 1803) aus Straßburg i. E., E. P. Girod aus Namur und H. Oberhoffer (1824—1885) aus Luxemburg, der sich als gediegener Kirchenkomponist einen Namen gemacht hat. (Vgl. über ihn: H. Fisquet, H. Oberhoffer o. J.) Daß Bruckners Spiel einen tiefen Eindruck machte, scheint daraus hervorzugehen, daß der anonyme Berichterstatter des *„Journal de la Meurthe et des Vosges"*, der außerdem nur noch Vilbac hervorhebt, von unserem Meister spricht als „einem der besten Organisten, die wir jemals gehört haben: *un homme du goût le plus élevé, de la science la plus vaste et la plus féconde"*, — und daß er meint, der österreichische Hof sei um den Besitz eines solchen Künstlers zu beneiden. Als Kuriosität verdient es noch eine Erwähnung, daß unter Bruckners Zuhörern in Nancy sich damals auch Marschall Bazaine befand.

Bemerkungen zu den Illustrationsbeigaben.

1. Die schöne Hanfstaenglsche Photographie, die Bruckner als kräftigen alten Mann auf dem späten Höhepunkte seines Lebens und Schaffens zeigt, wurde zweifellos aufgenommen, als der Meister bei Gelegenheit der ersten Aufführung seiner 7. Symphonie (10. März 1885) in München weilte.

2., 3. und 10. Die Ansichten von Bruckners Geburtshaus in Ansfelden und dem Augustiner-Chorherrenstifte St. Florian, wie das erste Brief-Facsimile, sind mit gütiger Erlaubnis der Firma Carl Grüninger in Stuttgart der oben erwähnten Bruckner-Nummer der „Neuen Musikzeitung" entnommen.

4. Eine von W. Jerie in Marienbad angefertigte Photographie Bruckners in Visitkartenformat dürfte vielleicht das früheste existierende Porträt des Meisters sein. Der hochwürdige Chorherr und Stiftsorganist Franz Müller in St. Florian, dessen Liebenswürdigkeit die Möglichkeit der Reproduktion des bisher unbekannten Bildes zu verdanken ist, glaubt seine Entstehung in die Jahre 1860 bis 1865 setzen zu sollen. Da aber bekannt ist, dass Bruckner im Sommer 1873 in Marienbad war, wage ich die Vermutung, dass die Photographie aus diesem Jahre stamme.

5. und 7. Zu den köstlichen Böhlerschen Schattenbildern vergleiche man das, was S. 144 über Otto Böhler als Bruckner-Karikaturisten gesagt wurde.

6. Das Bild Anton Bruckners aus seinen letzten Lebensjahren ist bekannt und wurde u. a. schon in der Brucknernummer der „Neuen Musikzeitung" (XXIII. Jahrg. No. 13) veröffentlicht.

8. Das Blatt mit Namenszug und Autograph des Hauptthemas aus dem 1. Satze der 3. Symphonie stammt aus dem Besitz des Bruckner-Schülers Friedrich Klose (vgl. S. 135 ff.), der sich auch durch eifrige Nachforschungen in Wien um mein Buch verdient gemacht hat. Als Bruckner dieses Blatt seinem jetzigen Besitzer als Andenken überreichte, sagte er: das sei die erste Niederschrift des betreffenden Themas gewesen. Das kann aber unmöglich stimmen. Denn wenn auch bekannt ist, dass die erste, am 31. Dezember 1873 vollendete Fassung der D-moll-

Symphonie jenes Thema noch gar nicht enthielt, dass es vielmehr erst nachträglich in die ursprünglich die Stelle des Hauptthemas vertretenden Streicherfiguren s. z. s. hinein kontrapunktiert wurde, weil ein Wiener Kapellmeister, von dem Bruckner die Symphonie sich durchspielen liess (Dessoff?), meinte, der erste Satz habe kein richtiges Hauptthema — so muss doch diese Umänderung im Sommer 1875 schon fertig gewesen sein. Denn am 1. Juni 1875 schreibt Bruckner an Otto Kitzler (vgl. dessen Musikalische Erinnerungen S. 31), dass Richard Wagner die D-moll-Symphonie „als sehr bedeutendes Werk" erklärt habe. Man weiss aber, dass gerade das erste Thema in der Trompete dem Bayreuther Meister damals besonders imponiert hat.

9. Durch die Überlesung des zweiten, auch in seinem Inhalt für den Meister ungemein charakteristischen Briefes hat mich Herr Generalmusikdirektor Felix Mottl in München, an den er gerichtet ist, zu herzlichstem Danke verpflichtet. Er handelt von der Vorbereitung einer Aufführung des Adagios aus Bruckners 7. Symphonie, die gelegentlich der Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins im Jahre 1885 in Karlsruhe stattfinden sollte.

11. Aus der gleichen Zeit stammt die meisterhafte Büste von Victor Tilgner, die das im Wiener Stadtpark stehende Bruckner-Denkmal, ein Werk des Tilgner-Schülers Zerritsch ziert.

12. Die erste Seite der autographen Partitur der 9. Symphonie aus der „Neuen Musikzeitung". Vgl. zu 7, 8 und 9.

13. Für den zweiten Satz seiner 9. Symphonie hatte Bruckner ein Trio geschrieben, das er später verworfen und durch ein anderes ersetzt hat. Die Reproduktion der ersten Partiturseite dieses ursprünglichen Trios erfolgte nach dem von Herrn Ferdinand Löwe in Wien gütigst zur Verfügung gestellten Brucknerschen Autograph.



Namenregister.

A.

B.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

J.

K.

S.

T.

V.

W.

Z.

666. Deutsche Buch- und Kunstdruckerei, G. m. b. H., Zossen – Berlin SW. 11.

[illegible] IX. Sinfonie . 1. Satz :

Symphonie Bruckners.

Protokollirte Schutzmarke
Nº 8.



